bianco&nero

1998

4

Rivette o della malinconia
L'invisibilità di Godard
Resnais: parole e musica
I cinescenari di Karel Teige
Venezia '98: un film, un critico
Restauri in Cineteca

Scuola Nazionale di Cinema

Editrice Il Castoro

Bianco & Nero

Rivista trimestrale della Scuola Nazionale di Cinema
a. LIX, n. 4, ottobre-dicembre 1998

Direttore
Lino Micciché

Comitato scientifico
Lino Micciché, Gianni Amelio, Adriano Aprà, Francesco Casetti, Lorenzo Cuccu

Redazione
Stefania Parigi

Segreteria di redazione
Caterina Cerra

Hanno collaborato
Alessandra Costa, Alberto Guerri

Ideazione grafica
Daniele Lo Faro, Gianluca Mizzi

Impaginazione
Emanuela Carelli

Direzione e redazione
Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, via Tuscolana 1524, 00173 Roma
Tel. e fax 06.72.22.369 Tel. 06.72.29.42.89/06.72.29.42.49
E-mail: biancoen@tin.it

Editrice Il Castoro S.r.l.
viale Abruzzi 72, 20131 Milano
Tel. e fax 02.29.51.35.29
E-mail: castoro@navarca.com

Tipografia
Arti Grafiche Bianca & Volta, Truccazzano, Milano

Registrazione del Tribunale di Roma n. 975 del 17 giugno 1949
Dir. resp.: Lino Micciché

In copertina:
Jane Birkin ne *La belle noiseuse* di Jacques Rivette

4

sommario

b&n

saggi

Anna Karina in Suzanne Simonin, la religieuse de Denis Diderot *di Jacques Rivette*

Suzanne Liandrat-Guigues

Rivette e l'allegoria

C'è una formula che potrebbe applicarsi all'opera cinematografica di Jacques Rivette: «È un po' destrutturato, ma tutto si legge/lega[1] su un altro piano»*. Pronunciata da Gérard, il regista teatrale di *Paris nous appartient*, si riferisce al *Pericle* shakespeariano. È un giudizio che non cessa di intrigare per il gioco di parole che contiene. Il cinema di Rivette non è noto per la sua "evidenza" e la maggior parte dei suoi film si presenta sotto un aspetto ermetico. Ciò detto, tanto vale fare di questa constatazione un principio, cercando al tempo stesso di scoprire a quale livello gli elementi apparentemente disparati che costituiscono questo cinema possano legarsi tra loro e offrirsi alla lettura.

«Qualsiasi inizio concluso, qualsiasi idea realizzata, qualsiasi opera compiuta si sviluppano in certo qual modo all'"esterno" di loro stessi»[2]; è compito dell'analisi mettere in luce questa esteriorità. Rivette, critico di Hitchcock, vede nel «legame tra qualcosa di esterno e di molto segreto che un gesto improvviso svela senza spiegare»[3] un aspetto fondamentale del cinema. L'interpretazione è *cosa mentale* e un'opera "forte" permette di verificare che «l'interpretazione non è né uno spettacolo da descrivere in terza persona né una creazione puramente soggettiva di cui l'opera non sarebbe che un pretesto, ma l'incontro con un senso che prende effettivamente corpo nel soggetto»[4]. L'opera d'arte è enigma nella misura in cui è al tempo stesso soggetto e oggetto dell'analisi.

Walter Benjamin spiegava la particolarità delle produzioni estetiche attraverso la sua teoria dell'"idea". L'idea è strutturazione virtuale oggettiva. «Le idee intrattengono con le cose un rapporto simile a quello che c'è tra le immagini delle stelle e le stelle. Il che significa innanzitutto: esse non sono né i concetti né le leggi delle cose»[5]. L'idea secondo Benjamin è configurazione. Stabilendo un legame tra l'allegoria e il dramma barocco, egli ha tentato di caratterizzare l'idea del dramma barocco tedesco, «vale a dire la forma che ne è il mezzo, il punto di traducibilità, quella forma che a tutta prima sembra esigere e interdire la sua identificazione, ma che, presa in quanto forza di rappresentazione – in quanto mezzo – si rivela essere precisamente ciò che ne consente l'attuazione»[6]. In questa forma, che identifica con

l'allegoria, Benjamin vede l'origine del dramma barocco le cui immagini e figure sono votate al genio della Malinconia alata di Dürer[7].

L'eterogeneità tra gli elementi significanti e i significati latenti caratterizza l'arte allegorica. A differenza dell'espressione simbolica o metaforica, l'allegoria mette in discussione la perfetta unità in cui significante e significato si confondono. In quanto linguaggio criptato, l'allegoria costituisce un vero e proprio appello all'interpretazione e poggia su una doppia operazione: il senso distrutto degli elementi significanti e il senso postulato, ma non direttamente significato. A titolo di semplificazione si potrebbe affermare che una donna la quale regga in mano una bilancia evochi in prima istanza l'immagine di una venditrice ambulante più che quella della Giustizia! Ora, il senso primo degli elementi figurati viene distrutto da un dettaglio criptato (la posa della venditrice non corrisponderebbe alla sua funzione) a vantaggio di un senso supposto (di cui l'allegoria è la promessa) ma non esplicitato. Può accadere che questo senso promesso sia espresso attraverso una legenda, consentendo così di verificare la natura del divario su cui poggia il discorso allegorico. Come osservava Jorge Luis Borges, oggi «l'allegoria è un errore estetico», tuttavia «l'arte allegorica parve un tempo affascinante»[8]. Certo è che né Dante né Boezio avrebbero potuto capire il disprezzo odierno nei confronti dell'allegoria. Nella sua analisi della poesia dantesca Roger Dragonetti ha messo in luce «il prolifico insegnamento della tradizione ermeneutica la cui preoccupazione – quanto meno a livello di maestri – è aiutarci a entrare più profondamente, e spesso attraverso strade alquanto diverse, nell'intimità dell'opera»[9].

Diremo a titolo di ipotesi che l'opera cinematografica di Jacques Rivette si presenta sotto forma di una Malinconia. Questo tipo di accostamento può aiutare a entrare nell'intimità dell'opera o quanto meno a fornirne una prospettiva particolare. Parlando della mise en scène, Rivette dichiara che il suo tentativo è «farle compiere una grande curva» o, ancora, che occorre «avere un'idea forte»[10]. Queste affermazioni, per quanto evasive possano sembrare, rimandano a un'idea-forma che, per essere pensata, deve necessariamente scegliere la via estetica, la strada delle immagini. Rivette commentava così il suo *Paris nous appartient*: «Ho cercato, aiutandomi con un intreccio da poliziesco, di raccontare la storia di un'idea»[11].

Il riferimento all'idea-forma della Malinconia non ha come obiettivo quello di caratterizzare la personalità o il temperamento artistico del regista. La questione ormai antica riformulata da Aristotele all'inizio del libro XXX dei suoi *Problemata*: «Perché tutti gli uomini che furono eccezionali [...] erano tutti chiaramente malinconici?» presupponeva un legame costitutivo tra malinconia e genialità dei grandi. Non si tratta neppure di fare di alcuni personaggi dei suoi film l'illustrazione di temperamenti malinconici. Si tratta piuttosto di dedicare un attento esame al modo in cui si sviluppa l'opera. È probabile che Rivette abbia sempre giocato con le parole[12] introducendo l'idea di segreto e di organizzazione. Il termine "organizzazione" va interpretato nella particolare accezione espressa alla fine di *Paris nous appartient*:

«L'organizzazione è un'idea, non è mai esistita se non nell'immaginazione (di Philip)». Il ribaltamento del significato della parola "organizzazione" si ritrova in una recente intervista di Rivette, chiamato a rispondere a una domanda sulla tematica del complotto nel suo cinema. Occorre fare molta attenzione all'articolazione sotterranea della risposta del regista: «C'è qualcosa di nascosto, su questo siamo tutti d'accordo [...]. Il tema del complotto è un pretesto. È un soggetto fatto apposta per essere scomposto in tanti pezzi. Non a caso Balzac spinge agli estremi l'eterogeneità della scrittura. [...] Bisogna leggere con molta attenzione Balzac per capire di che cosa si tratta, poiché è un autore misterioso, che nasconde le cose veramente importanti»[13]. Alla luce di questo commento è plausibile pensare che ci sarebbe anche in Rivette una "organizzazione", un'"idea" estetica da scoprire. Essa farebbe dell'opera una Malinconia e comporrebbe in segreto la struttura dei film. I discorsi sulla malinconia e la loro rappresentazione sarebbero non tanto ciò che si propongono di illustrare il soggetto e i personaggi di un film, ma il punto di partenza e lo sviluppo del film stesso. La formula di Mallarmé, «rien n'aura eu lieu que le lieu»[14], utilizzata da Rivette, consente di comprendere il rapporto tra malinconia e poetica che fa dell'opera stessa il luogo malinconico, nel senso che tale luogo esiste solo

Emmanuelle Béart e Michel Piccoli ne La belle noiseuse

Albrecht Dürer, Melencolia I, *1514*

se ricostituito dal pensiero. Si dirà allora che l'opera è una Malinconia nello stesso modo in cui si parla di una Vanità (la maiuscola sta a segnalare la modifica di status). Si costituirebbe così «la figura segreta, scopo di ogni opera d'arte»[15] di cui parlava Rivette all'epoca in cui faceva il critico. Questa ipotesi ci allontana dall'abituale campo applicativo della nozione di malinconia, vale a dire dalla teoria psichica dell'individuo e del temperamento secondo la quale la malinconia è uno stato mentale.

La storia della malinconia appartiene a una lunga tradizione culturale. Se l'incisione di Dürer è emblematica, il trattamento allegorico, per quanto convenzionale, ne mette in luce le innumerevoli variazioni; l'iconografia ha palesemente esitato sull'aspetto da conferirle, moltiplicando le scene e il loro contenuto. Davanti a questo corpus[16], è facile verificare come un numero rilevante di dettagli dei film di Rivette sia ispirato a questa iconografia. E i dettagli non hanno la funzione di rappresentare a loro volta una nuova allegoria grazie alla loro disseminazione.

Il legame che collega questi dettagli alla Malinconia è alquanto variabile. Il più delle volte essi appaiono in modo discreto, eccezion fatta per *L'amour fou* dove Claire (Bulle Ogier), con le sue crisi depressive, offre l'immagine di un personaggio malinconico onnipresente. Malinconia è compagna del creatore. Così è in Baudelaire che le dedica le pagine di *Spleen et Idéal.* Le prove dell'*Andromaca* di Racine riecheggiano l'attacco del *Cygne* di Baudelaire: «Andromaca, io penso a voi!». Il nome di Sébastien Gracq (Jean-Pierre Kalfon) sta a rammentarci che Julien Gracq è l'autore di *Un bel tenebroso*[17] e che Nerval ha messo il *desdichado* sotto il segno del sole nero della malinconia. Jean Starobinski[18] ha proposto un'analisi del *Cygne* in chiave di malinconia allo specchio. Per Rivette il lavoro dell'artista si sdoppia dunque attraverso la presenza della malinconia. Contrariamente alle ingannevoli apparenze della sceneggiatura, le scene di posa nello studio del pittore de *La belle noiseuse* (*La bella scontrosa*) non illustrano la relazione del pittore con la sua

modella (secondo le aspettative voyeuristiche del tema) ma la necessaria compresenza di creazione e malinconia. Nella sua prefazione a *Casa di scapolo* (*La Rabouilleuse*) di Balzac, Rohmer sottolinea che *Il capolavoro sconosciuto* è una storia più allegorica che romanzesca. «Niente, niente! E aver lavorato dieci anni»: il grido di Frenhofer, come lo immagina Balzac, rivela il capovolgimento abissale e il baratro in cui sprofonda l'incompiutezza illimitata della pittura sotto la crosta degli strati di colore. Vanità e Malinconia si confondono. Rivette vi aggiunge lo sdoppiamento tra la "vera" tela resa invisibile e l'esibizione di una cosa altra che è una *figura china*, una posa malinconica.

Céline et Julie vont en bateau sviluppa un'altra dimensione. Il film si dedica più alla parte di alchimia, occultismo o astrologia nascosta nelle pieghe dei discorsi della tradizione, senza rinunciare a quel gusto per l'accumulazione eteroclita tipico dello stile rivettiano. Un quadrato magico – chiamato a volte tavola di Giove – simile a quello visibile nell'incisione di Dürer è disegnato su una lavagna. Esso è racchiuso all'interno di un rombo tracciato con il gesso che prolunga e completa la linea diagonale del cordone della campana in *Melencolia I*. In questo modo i libri di magia, i giochi di prestigio, le formule cabalistiche impongono una loro strana presenza. "Nadir" è un termine astronomico che non ci aspetteremmo di ritrovare sulla targa di una via. A questi elementi si aggiungono le digressioni mediche: la malattia della bambina o l'emofilia. La lotta tra il rosso (il sangue, le mani rosse) e il nero (il pesce del vaso è nero) ci ricorda che tradizionalmente l'umore malinconico è un "veleno nero" (secondo la definizione di Baudelaire) che invade il sangue. In generale, il film è posto sotto l'influsso della visione, ma quest'ultima è declinata su toni ludici e ogni apparizione è ammessa. Assai sovente la fantasia è di rigore poiché accresce la stranezza delle scene improvvisate dagli attori. Le ultime immagini dell'imbarcazione sul lago potrebbero essere una citazione de *L'isola dei morti* di Böcklin. La superficie dell'acqua è la stessa che dà profondità allo sfondo dell'incisione di Dürer. Se una delle pose di Bulle Ogier riprende il gesto malinconico del mento poggiato sulla mano, le tante bambole che appaiono nel film sono altrettante variazioni dei numerosi putti introdotti da Cranach nelle sue molteplici versioni della Malinconia. Nello stesso tempo, le pratiche ludiche, come la rappresentazione teatrale in altri film, contribuiscono a mascherare la forma malinconica sottesa. A questo occultamento partecipano anche gli effetti di sceneggiatura e d'improvvisazione. «Vale a dire che invece di rivelare alla fine del gioco l'intenzione originale, la conclusione qui può solo abolirla»[19].

Nonostante le differenze tra un film e l'altro, l'interrogativo rimane quello posto da *La belle noiseuse*, e formulato da Pascal Bonitzer: «come riempire di finzione e di cinema delle sedute di posa?»[20]. La finzione è ciò che nell'opera si batte contro la sua tendenza a pietrificarsi, a essere il luogo della malinconia e a murarsi in se stessa. Quando mette in scena il lavoro artistico Rivette non mostra mai una creazione compiuta. Gérard non trova un luogo in cui provare il *Pericle*. Il quadro di Frenhofer sparisce dietro il cemento, mentre il testo di Balzac evoca una «muraglia

di pittura» e il pittore brucia le proprie tele. La pièce teatrale viene rappresentata nel chiuso della casa di *L'amour par terre* (*L'amore in pezzi*); suscitando l'espressione «teatro da appartamento» che gioca con la parola "pièce", insistendo sulla "mise en pièces" (fare a pezzi) di fronte all'ossessione della clausura. Ne *La bande des quatre* (*Una recita a quattro*) c'è tensione tra la casa e la sala teatrale. La coppia si rinchiude in *L'amour fou* e dovrà abbattere il muro. Le forme della pietrificazione sono al centro della Malinconia di Dürer. *Duelle* riprende, complicandolo, il tema del sole e della luna che appartiene al discorso sulla malinconia e vi associa quello della pietra principio di vita o di morte e quello del ciclo saturniano dei giorni che precedono il ritorno della primavera, durante i quali i morti vagano sulla terra. I film-itinerario come *Le pont du Nord*, *Merry Go Round* sviluppano il tema della *flânerie* malinconica del XIX secolo, mentre i film a universo chiuso (*Hurlevent*, *La belle noiseuse*, *L'amour par terre*) mostrano un processo di caduta, a compimento di una fascinazione pietrificante.

La prima scena di *Paris nous appartient* mostra Anna chiusa nella sua stanza di studentessa, stremata, gli occhi al cielo o la mano sulla fronte, curva sui libri. Suzanne Simonin adotta spesso pose dolenti, la testa poggiata sul braccio. Si trasforma in una Maddalena penitente quando le monache la maltrattano, la condannano alla vergogna dei capelli sciolti e delle vesti stracciate, la rinchiudono in una segreta contenente solo un crocifisso e un teschio poggiato su una pietra. Anche le sedute di posa de *La belle noiseuse* non possono non richiamare alla mente diverse modulazioni della figura curva e un visibile abbattimento negli atteggiamenti di Emmanuelle Béart. I capelli sciolti, il corpo seminudo, le braccia tese, supplicanti, in croce, che si contorcono, sono un costante rimando alla Maddalena pentita. Non si può non pensare che la versione lunga di *Out I* ha anche nel titolo *Noli me tangere*. E, allo stesso tempo, non può non venire in mente la grotta della Sainte-Baume[21] – in cui si rinchiude Maria Maddalena – davanti alla scelta rivettiana del paesaggio provenzale e alla muratura finale della vera tela, mentre Frenhofer mostra una figura nuda, inginocchiata e ripiegata su di sé, moderna postura della malinconia. Se il nome del personaggio di Emmanuelle Béart, Marianne, dissimula a stento il nome di Maria, la donna abbandona i vezzi della seducente capricciosa: «Nient'altro che una scontrosa!», dice di sé e riconosce di essere cambiata. Alla fine del film la meta del viaggio che le propone Nicolas e che lei rifiuta è l'abbazia di Montserrat. La clausura promessa alla "belle noiseuse" finisce col fare di lei una figura di Maddalena. L'erranza e infine la grotta dove accetta di bruciare nel deserto fanno della storia di Maddalena un doppio possibile di quella di Giovanna d'Arco, che Rivette divide rigorosamente in due parti dal titolo suggestivo: *Les batailles* tra gli uomini e il disordine; *Les prisons* (dal plurale emblematico) e la rinuncia ascetica con l'accettazione della morte.

La *Melencolia I* di Dürer è una delle immagini che ha dato origine al maggior numero di saggi critici. Le interpretazioni contraddittorie abbondano e, se alcuni dettagli sono stati chiariti, non si è mai giunti a trarne un senso globale evidente.

Per Hartmut Böhme «deve essere così, poiché questi aspetti fanno parte dell'opera allo stesso titolo del desiderio di chiarificazione e di conoscenza che essa provoca, del desiderio di comprensione e di concezione del mondo»[22]. Una Malinconia non è solo la traduzione allegorica di un'entità, l'illustrazione di un sapere e di una storia culturale il cui soggetto è la malinconia, essa è soprattutto una forma estetica che, attraverso l'aspetto enigmatico, apre le possibilità infinite della riflessione e della contemplazione. La dimensione inafferrabile di questa figurazione è intrinseca alla rappresentazione malinconica. Essa consente di chiarire l'interrogativo che lo stesso Rivette sembra porre, e cioè perché i suoi film sono troppo lunghi e soprattutto perché non hanno mai fine. Malgrado le apparenze, neppure *Haut bas fragile* (*Alto basso fragile*) sfugge alla forma aperta, non foss'altro che per la lunga corsa di Ida sulla quale si chiude il film, ma soprattutto perché il raffronto con la figura del tirso[23], utilizzata da Rivette per caratterizzare l'idea del film, non può non richiamare alla mente le parole del poeta: «La libera curva e la spirale fanno la corte alla linea retta e le danzano intorno in muta adorazione»[24], dove le cose si perpetuano in una fuga senza fine.

Il problema dell'identificazione degli oggetti e del personaggio centrale dei quadri dedicati alla malinconia è noto a tutti, come lo è, del resto, l'eterogeneità della rappresentazione. L'incisione di Dürer ha l'aspetto disordinato di un ripostiglio, di un museo di curiosità o di scienze. Geometria e fantasia si dividono lo spazio. Tra personaggio e luogo sembra manifestarsi un'opposizione. Il luogo è il referente delle visioni del personaggio rappresentato in meditazione? La compresenza è enigmatica. Ma vi è compresenza di due universi distinti? E il luogo non è forse "reale"? Non è la causa di quella malinconia e di quello sguardo perso nell'infinito? Si potrebbe dire che l'opera nella sua totalità vale per lo sguardo malinconico che si trasforma in visione realizzata nella rappresentazione. La rappresentazione è nel suo complesso una Malinconia (come suggerisce il titolo di Dürer). «La peggiore delle melanconie è data allora dal fatto di non poter passare oltre, di restare prigionieri del bric-à-brac»[25]. La malinconia può essere il prodotto dello sguardo dello spettatore indotto al raccoglimento. Ogni sguardo sull'arte sarebbe malinconico. In Rivette lo sarebbe anche ogni creazione. Sappiamo quanto spazio egli lasci all'improvvisazione e come l'opera raccolga gli elementi offerti dal caso e dalla fantasia in una configurazione malinconica, continuando a presentarsi sotto l'aspetto sparso del disordine. La presenza delle prove teatrali in molti dei suoi film ha per effetto il mantenimento dell'ordine relativo di un cantiere opponendosi a un altro ordine, quello instaurato dalla pressione narrativa che si esercita sugli avvenimenti della rappresentazione filmica. La compresenza di questi due ordini distinti e antagonisti non è lontana dal dispositivo che organizza lo spazio della rappresentazione in Dürer o in Cranach, per esempio. La non-distinzione e l'immensità dello sguardo malinconico, che vede tutto mescolato in un'unica visione, spiegano la possibile deriva verso l'illimitatezza della contemplazione.

All'inizio di *Céline et Julie vont en bateau*, Julie è seduta in un giardino pubblico e legge un'opera di magia, ma ben presto traccia per terra un disegno misterioso. La vediamo poi tentare una strana pratica per far scomparire qualcuno. In un altro momento volge lo sguardo e rimane incantata a fissare un punto non ben definito davanti a sé. Dal montaggio si evince che è essa stessa l'oggetto della propria visione poiché nell'inquadratura successiva, in profondità di campo, si delinea la sua silhouette sotto gli alberi. Se facciamo un raffronto con un'opera come l'*Incubo* di Füssli, che mette assieme la visione e la dormiente, potremmo giungere alla conclusione che le immagini del film sono il luogo in cui si riuniscono uno sguardo e una visione secondo una singolare procedura derivante in larga misura dal movimento dell'immagine, che nega la compresenza instaurata nel quadro di Füssli come pure il nesso logico che ne discende. La relazione tra l'immagine di Julie che legge e il disegno tracciato per terra può sembrare chiara: la visione ha il suo referente nel disegno che imita di certo il testo letto. Più difficile è pronunciarsi sull'ultimo caso poiché, se è vero che lo sguardo si distoglie dal libro, ci viene negato il referente della visione scomparso nel montaggio. Effettuando un'inversione di 180° rispetto allo sguardo di Julie, la macchina da presa sembra andare incontro a questo sguardo che

Jane Birkin e Geraldine Chaplin ne L'amour par terre

non fissa null'altro che l'infinito. Ecco che possono iniziare le visioni (cfr. il primo cartello: «Il più delle volte, tutto cominciava così»). Il film sarà il luogo dove esse si compiono, come rivelano le ultime sequenze in cui Céline e Julie ingurgitano caramelle magiche per provocare le visioni sperate. I poteri divinatori sono appannaggio dei malinconici; sono ciò che essi hanno in comune con i principi shakespeariani (Amleto, naturalmente, ma anche Pericle[26], decifratore di enigmi) e con i martiri come Giovanna d'Arco. La compresenza tra lo sguardo, la visione e il suo referente costituisce una frattura con la procedura instaurata nel corso del film e permette di andare avanti verso la fine, cioè verso un nuovo inizio, invertendo le posture. Questa volta vediamo Céline seduta in un giardino pubblico ecc. Ciò che il film mostra è l'insieme immaginario e riflessivo che esso contiene al proprio interno.

Nulla è più malinconico per definizione del riflesso, dello sdoppiamento del sé come in uno specchio. La derisione, l'ironia o la vanità ne sono il risultato se lo spettacolo resta chiuso nel gioco della duplicazione. Viene spontaneo pensare all'espressione di Charles d'Orléans: «Ou puis parfont de ma merencolie»[27].

Perdendo poco a poco la speranza di abbandonare i voti, Suzanne Simonin viene assalita dalla tentazione ossessiva di gettarsi nel pozzo del convento. In più occasioni Anna Karina è curva sull'acqua come se fosse lì per rimirarvisi. La sua immagine prigioniera nella vera del pozzo, se la vedessimo, finirebbe di disegnare la forma sempre più stretta entro cui la ragazza si trova rinchiusa: le mura del convento, la griglia del parlatorio, la celletta monastica, il corridoio, la segreta. Quando finalmente fugge dal convento, Rivette cambia la fine del romanzo affinché, al termine delle sue peripezie, Suzanne si ritrovi in una casa chiusa e non abbia altra scelta che quella di gettarsi dalla finestra, poiché, come scriveva l'eroina di Diderot, vi sono pozzi ovunque. In quel momento scopriamo, inquadrato dall'alto, il corpo di Suzanne steso al suolo, le braccia in croce. Il passaggio dall'altra parte dei vetri completa la figura di Malinconia e abolisce il gioco riflessivo dello specchio che delimita e demoltiplica la rappresentazione. Ricordando la noia degli anni in collegio, Baudelaire fa riferimento alla storia de *La monaca* di Diderot in una poesia del 1843 dedicata a Sainte-Beuve[28], in cui accosta la malinconia claustrale del collegio a quella del convento. Il romanzo di Diderot è l'emblema della Malinconia e Rivette introduce nella messa in scena numerosi dettagli che accentuano questa interpretazione.

Si potrebbero citare altri dettagli ma l'idea della malinconia come forma segreta dell'opera rivettiana non ne risulterebbe meglio caratterizzata, poiché l'atto interpretativo non è semplice descrizione. Per contro, questa idea-forma che organizza globalmente la messa in scena si scontra con altri aspetti del suo cinema. Meriterebbe una riflessione il ruolo della recita, della trovata, dell'invenzione ludica, della stessa Parigi all'interno di questa fantasia. Senza insistere troppo, potremmo dire che l'influenza del surrealismo su Rivette, attraverso opere come *Nadja* di Breton o *Le paysan de Paris* di Aragon, sembra evidente, come del resto quella di alcuni predecessori del XIX secolo, tra cui Balzac e Baudelaire, che hanno unito fantasia e quadri

di Parigi. Il problema è capire come viene a crearsi il legame tra queste tematiche e la malinconia.

Che Baudelaire sia il poeta della *flânerie*[29], di Parigi e della malinconia non è certo da dimostrare. Quanto a Balzac, la relazione passa sicuramente attraverso la *Storia dei tredici* alla quale Rivette fa esplicito riferimento in *Out I* (titolo in cui la cifra I, per enigmatica che sia, non manca di evocare quella dell'incisione di Dürer).

«Balzac ha scoperto la grande città come covata di mistero. [...] S'inoltra in un intrico di cose sempre con l'aria di chi fiuta e promette un mistero [...]; quando la ricerca, la caccia al mistero si placa e [...] Balzac disserta del suo complesso misterioso [...]. È Baudelaire che si annuncia»[30].

Nel terzo episodio di *Out I*, Eric Rohmer, che interpreta il ruolo del "balzachiano", fornisce alcune spiegazioni sulla *Storia dei tredici*. I dodici uomini sconosciuti – che circondano, con la loro protezione così particolare, un personaggio maschile centrale – formano un "circolo" nel senso di associazione segreta (ma anche di figura geometrica). Come spiega il balzachiano, esistono anche oggi numerosi gruppi, associazioni, raggruppamenti e altre società. Rivette enuncia alcune di queste modalità associative, così come possono configurarsi negli anni '70, rischiando quasi l'inventario: un gruppo di teatro dilettantesco, un altro più affermato, un gruppo politico che cerca di dar vita a un giornale, la moda hippy, il mondo chiuso degli europei in Madagascar, la confraternita dei magistrati, dei giocatori di scacchi o dei ladri, i gruppi di minoranze emarginate (sordomuti, omosessuali, scrittori) ecc. In ultima analisi, tutti appartengono ai Tredici. È il senso dell'interrogativo posto da Colin (Jean-Pierre Léaud) a Pauline (Bulle Ogier): «Sono uno dei Tredici? E lei è dei Tredici?». La risposta, omaggio a Nerval, insiste sul movimento ripetitivo e sul ritmo della carola: «Torna la tredicesima ed è di nuovo la prima». A questo punto crediamo di capire perché la danza è così presente negli esercizi dei due gruppi di teatro che compaiono in tutto il film.

Nei tre racconti di Balzac che compongono la *Storia dei tredici*, il ruolo dei personaggi misteriosi non è particolarmente importante e il loro intervento rimane furtivo al punto che lo scrittore finisce per abbandonarli, secondo quanto spiegato dal balzachiano. Questi uomini appartengono al paesaggio urbano della grande città. Rifuggono dall'ordinario assumendo un atteggiamento da dandy. Rivette ha forse voluto privilegiare l'idea del circolo per il gioco di parole che gli consentiva. È nota l'importanza del cerchio e della sfera nella Malinconia. La storia di Ferragus finisce con l'immagine del vecchio divenuto uno strano *flâneur* parigino. Così lo descrive Balzac mentre è intento ad assistere a una partita di bocce: «si spostava in sintonia con il pallino, la piccola boccia che serve da punto di mira [...]. Lo si sarebbe potuto prendere per il genio fantastico del pallino. Non diceva nulla [...]. Quando bisognava determinare le varie distanze tra le bocce e il pallino, la canna dello sconosciuto serviva da misura infallibile. [...] non sorrideva mai, non alzava mai gli occhi al cielo, e li teneva per abitudine chini a terra, dove sembrava cercare sem-

Marianne Denicourt e Nathalie Richard in Haut bas fragile

pre qualcosa»[31]. L'organizzazione dei Tredici in Balzac evoca un circolo di dodici uomini stretti attorno a un individuo particolare che immaginiamo essere il tredicesimo e che cambia da una storia all'altra. S'impone a questo punto l'immagine del quadrante. Non è nuova la metafora che sottolinea i calcoli del cortigiano o del consigliere politico. Si trova già nettamente formulata nel XVII secolo: «Nell'orologio del dominio i consigli sono certo gli ingranaggi, tuttavia il principe dovrà essere la lancetta e il peso...»[32]. Si dice nella prefazione alla *Storia dei tredici* che erano «stanchi di condurre una vita monotona»[33]. I Tredici sono sempre ai margini della società eppure le loro azioni sembrano obbedire a una logica implacabile. Il quadrante dell'orologio evoca un corso inesorabile. È il "nemico", la "malasorte" o "l'irrimediabile" di Baudelaire. I Tredici appaiono come ombre alla fine de *La Duchessa di Langeais* o de *La ragazza dagli occhi d'oro.* Ma in questo modo la loro forza ne esce accresciuta o – più perversamente – irrisa? È probabile che Balzac non abbia più potuto utilizzare questi personaggi, tanto la figura cui essi davano corpo era allegorica.

Il complotto non è mai tanto temibile come quando rimane inespresso. Quello menzionato in *Le pont du Nord* è apertamente ridicolizzato, reso grottesco dalle

allucinazioni di Baptiste (Pascal Ogier). Le scene dedicate al complotto – apposte alle prove del *Pericle* che sembrano costituire il discorso serio del film – aprono lo spazio improbabile della buffoneria demoniaca così come essa si presenta all'interno dei drammi shakespeariani. Tuttavia, trattandosi di prove e di recitazione teatrale, si è colti dalla dimensione della riflessività. Dov'è il serio e dove la farsa? Non è tutto un gioco? Il comico e il drammatico si confondono. Siamo in presenza di un mondo di riflessi la cui conseguenza è il rovesciamento delle apparenze. Ne *L'amour par terre* la rappresentazione teatrale fa sì che ai due estremi si verifichi l'effetto specchio. Domina un'assenza di discriminazione tra ciò che viene recitato e l'atto di recitare. Questa *mise en abyme* si ritrova anche ne *L'amour fou*, con in più la presenza visibile della camera di un reportage per una finta trasmissione parodisticamente intitolata «Teatro del nostro tempo», dove riconosciamo André S. Labarthe nei panni del giornalista. La circolarità (speculare e non narrativa) che ne deriva è frutto del momento malinconico e favorisce il ripiegarsi del film su se stesso in un'allucinazione allo specchio. Aiutato dal rifiuto di concludere, dalla lunghezza dei film, il «non se ne esce» confina con la postura malinconica: il ripiegamento e il riflesso illimitati. Ciò è certamente dovuto al fatto che Rivette non ama tagliare ciò che ha girato. Allo stesso modo, non esiste «un film di Jacques in cui la fine non abbia un po' un carattere di disastro, non di provvisorio, proprio di caduta, di tristezza»[34]. Caduta ineluttabile, in effetti, e sentimento di ciò che si eterna nella sospensione e nell'incompiuto. Alla fine di *Paris nous appartient* i morti si sono accumulati, una nuova pièce teatrale verrà allestita, Anne riprende da *Pericle* il verso che abbiamo più volte sentito ripetere: «È vento di ponente questo che soffia?»[35] e rimane, senza comprendere, davanti al paesaggio restituito alla sua dimensione nervaliana. Sullo sfondo dell'incisione di Dürer si vede una riva, forse il mare, il sole che sorge o forse tramonta. Così il sole nero della malinconia è un sole ribaltato di cui un principe sconsolato reca l'immagine sul suo liuto cosparso di stelle.

Come l'incisione di Dürer, presa a rovescio nell'estensione illimitata dei suoi segni, l'opera di Rivette si vede assegnare lo status di cifra, geroglifico o allegoria, derivante da una combinazione nella quale il pensiero è il prolungamento di un'invenzione materiale, di un gioco di ritmi e di numeri le cui prime iscrizioni sono rintracciabili nella materia delle diverse formazioni (testo letterario, rappresentazione e prove teatrali, danza, musica ecc.). All'"evidenza" della creazione, Rivette oppone l'effervescenza, il farfuglio, lo sforzo e il tumulto dell'invenzione. L'impossibilità del dominio assoluto nel cinema moderno, come lo ha egli stesso teorizzato nella lettera su Rossellini, è all'origine delle schegge che sono i suoi film, a un tempo affascinanti e figure di malinconia. Lo statuto allegorico della malinconia consiste nell'espressione della perdita, di una mancanza o di un'attesa vana. Il cinema di Rivette è proprio questo residuo, «la rete di tracce lasciate dal doppio processo di un'azione (le riprese, processo di accumulazione) e dalla sua negazione (il montaggio, processo di consumazione): esso funziona dunque per "vuoti", non come l'assenza, ma

come l'atto stesso dell'erosione, del cancellare, dell'arretrare dall'Altro»[36]. I termini accumulazione e consumazione potrebbero fare da epigrafe a qualunque Malinconia, e al cinema stesso.

(Traduzione di Minnie Ferrara)

[1] Gioco di parole intraducibile in italiano basato sull'omofonia di *lit* (legge) e *lie* (lega) in francese, *ndt.*
[2] André Chastel, *Favole, forme, figure*, Einaudi, Torino, 1988, p. 11.
[3] J. Rivette, *L'art de la fugue*, «Cahiers du Cinéma», 26, agosto-settembre 1953, p. 50.
[4] Roger Dragonetti, *Dante pélerin de la Sainte Face*, «Romanica Gandensia», XI, Gand, 1968, p. 8.
[5] Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino, 1971, p. 15.
[6] Catherine Perret, *Walter Benjamin sans destin*, Éditions de La différence, Paris, 1992, p. 34.
[7] W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., pp. 141-165.
[8] Jorge Luis Borges, *Dall'allegoria ai romanzi*, in Id., *Altre inquisizioni*, Feltrinelli, Milano, 1986 (I ed. 1963), pp. 153 e 154.
[9] R. Dragonetti, *Dante pélerin de la Sainte Face*, cit., p. 7.
[10] Cfr. intervista a Jacques Rivette di Gérard Lefort, Olivier Séguret e Marcus Rothe, «Libération», 12 aprile 1995.
[11] *Paris nous appartient*, supplemento fotografico in «L'Avant-Scène Cinéma», 7, 15 settembre 1961, pp. 34-35.
[12] In primo luogo facendo del gruppo dei «Cahiers du Cinéma» un equivalente dei Tredici di Balzac attraverso l'espediente della rue Coquillière (dove aveva sede la rivista), che Balzac descrive all'inizio di *Ferragus.* Rohmer nel ruolo del "balzachiano" di *Out I* fa esplicitamente allusione al doppio riferimento. In un testo recente Rohmer conferma il parallelo con i Tredici parlando della generazione di cineasti cui appartiene: «Io stesso e i miei amici – che amavamo riconoscerci nei Tredici – conoscevamo quasi a memoria tutto Balzac» (*Lignées balzaciennes*, prefazione a *La Rabouilleuse*, La Collection, POL, Paris, 1992, p. XVII).
[13] *Spécial Cinéma*, «Nouvelle Revue Française», 520, maggio 1996, p. 68.
[14] L'espressione è citata nel supplemento fotografico dedicato a *Paris nous appartient*, «L'Avant-Scène Cinéma», cit.; ed è ripresa a proposito di *L'amour fou* in «Cahiers du Cinéma», 204, settembre 1968, p. 16.
[15] J. Rivette, *De l'invention*, «Cahiers du Cinéma», 27, ottobre 1953, p. 60.
[16] Si veda l'opera di Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturno e la melanconia*, Einaudi, Torino, 1983.
[17] Julien Gracq, *Un bel tenebroso*, Serra e Riva, Milano, 1984; successivamente Gracq scriverà *La forme d'une ville*, il cui titolo è ispirato a un verso del *Cygne*.
[18] Jean Starobinski, *La malinconia allo specchio: tre letture di Baudelaire*, Garzanti, Milano, 1990.
[19] Rivette parlando di *Paris nous appartient* nel supplemento di «L'Avant-Scène Cinéma», cit., pp. 34-35.

[20] *Le tentazioni di Mazzarino. Conversazione con Pascal Bonitzer*, a cura di Sergio Toffetti, in *Jacques Rivette. La règle du jeu*, a cura di S. Toffetti, Catalogo del Centre Culturel Français de Turin-Museo Nazionale del Cinema di Torino, Torino, 1991, p. 48.
[21] La Sainte-Baume è una catena di montagne che fa parte delle Alpi provenzali. «La leggenda secondo cui Maria Maddalena sarebbe vissuta da eremita in una caverna del monte della Sainte-Baume si spiega come un ben riuscito tentativo di localizzare un episodio agiografico, benché sia di pura immaginazione e senza nessun fondamento nella realtà. Il tentativo è databile a prima del 1173» (*Bibliotheca Sanctorum*, vol. VIII, Città Nuova Editrice, Roma, 1967), *ndr.*
[22] Hartmut Böhme, *Dürer Melencolia I. Dans le dédale des intrepretations*, Éditions Adam Biro, Paris, 1990, p. 5.
[23] Cfr. intervista con Rivette a cura di Serge Kaganski e Vincent Ostria, «Les Inrockuptibles», 12-18 aprile 1995.
[24] Charles Baudelaire, *Il tirso*, in *Lo spleen di Parigi*, Feltrinelli, Milano, 1993, p. 153.
[25] J. Starobinski, *La malinconia allo specchio: tre letture di Baudelaire*, cit, p. 48.
[26] «Perché [...] questa triste compagna, la melanconia dall'occhio plumbeo, dev'essere mia ospite così assidua?» (*Pericle*, atto I, scena 2).
[27] «Nel pozzo profondo della mia malinconia», in Charles d'Orléans, *Poésies*, Champion, Paris, 1927, tomo II, rondò CCCXXV, p. 477.
[28] «Où la Mélancolie, à midi, quand tout dort, / Le menton dans la main, au fond du corridor – / L'œil plus noir et plus bleu que la Religieuse / Dont chacun sait l'histoire obscène et douloureuse, / – Traîne un pied alourdi de précoces ennuis».
È per via di quegli occhi nero-blu che Rivette ha scelto Anna Karina per interpretare Suzanne Simonin? Il regista confessa che «gli sarebbe piaciuto stampare in Technicolor per avere dei neri o dei blu veramente forti» («Cahiers du Cinéma», 204, settembre 1968, p. 19).
[29] W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète à l'apogée du capitalisme*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1982.
[30] Cesare Pavese, *13 ottobre 1936*, in *Il mestiere di vivere*, Einaudi, Torino, 1968, p. 56.
[31] Honoré de Balzac, *Storia dei tredici*, Garzanti, Milano, 1998, p.118.
[32] Cit. da un testo del 1692 di Johann Cristoph Mennlings, in W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., pp. 90-91.
[33] Honoré de Balzac, *Storia dei tredici*, cit., p. 5.
[34] *Jacques Rivette. La règle du jeu*, a cura di Sergio Toffetti, cit., p. 43.
[35] *Pericle*, atto IV, scena 1.
[36] Jean Narboni, Sylvie Pierre e Jacques Rivette, *Montage*, «Cahiers du Cinéma», 210, marzo 1969, p. 20 (trad. it. in *Il cinema di Jacques Rivette*, X Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Quaderno informativo n. 62, Pesaro, 1974, pp. 29-48).

Daniele Dottorini

Jean-Luc Godard: il visibile e l'invisibile

Parlare o scrivere di Jean-Luc Godard oggi significa fondamentalmente parlare della storia della sua visibilità in Italia. Negli ultimi venticinque anni, infatti, il regista francese ha subito una rimozione critica crescente; i suoi lavori quasi mai sono distribuiti, è raro trovare articoli, saggi o monografie a lui dedicati. Si affermerà che non è la prima volta (e non sarà l'ultima) che un autore incontra alterne fortune di critica e di pubblico. Fatto sta che la situazione attuale è che nel nostro paese solo una minima percentuale della produzione godardiana (dagli anni '70 a oggi) è entrata nei circuiti di visibilità del prodotto audiovisivo (sala cinematografica, home video, televisione). Perché si è arrivati a questa scarsa attenzione nei confronti di un autore che negli anni '60 era il punto di riferimento per tutto il cinema moderno?

Sicuramente lo stesso Godard ha contribuito a rendere sempre meno "pubblica" la propria opera. La necessità di sperimentare nuove forme d'immagine, la volontà di interrogare la memoria cinematografica, per metterla di nuovo in gioco e non seppellirla in una cristallizzata storia del cinema, lo hanno portato a proporre opere sempre meno comprensibili, sempre più difficili da fruire, sempre meno commerciabili. Ma è altrettanto certo che la sua ricerca continua ad andare avanti. I titoli della sua filmografia testimoniano un'attività incessante in cui si mescolano continuità e rotture, elementi che contribuiscono a far riconoscere lo stile di un autore ed elementi che portano qualcosa di nuovo o, per meglio dire, producono nuove interrogazioni. Continuità e fratture, costanti e variabili. È intorno a questa dialettica mai conciliata che si è sempre sviluppato il percorso artistico e intellettuale del regista.

L'obiettivo di questo lavoro è quello di riattraversare alcuni momenti dell'ultima produzione di Godard, per cercare di mettere a fuoco proprio questa tensione tra passato e presente, tra continuità e innovazione che la caratterizza. Non è necessario ripercorrere in modo strettamente cronologico la sua opera, che si sviluppa, in realtà, attraverso continue biforcazioni, ritorni e circolarità. E, allo stesso tempo, è anche possibile tentare una "temporalizzazione" dei suoi film proprio per evidenziarne alcuni degli itinerari.

Come momento culminante del percorso godardiano si potrebbe indicare proprio *For Ever Mozart*, l'ultimo lungometraggio, presentato alla Mostra Cinematografica di Venezia nel 1996. La scelta è determinata dal fatto che questo film in fondo raccoglie (ma certamente non risolve) una serie di ricerche che hanno caratterizzato la produzione dell'autore negli ultimi venticinque anni. E, allo stesso tempo, mette in luce la problematicità del cinema godardiano, la sua difficile visibilità, che è forse una risposta parziale alla questione iniziale.

Si è detto che una delle costanti del suo cinema è la volontà di ricercare, ma ricercare che cosa? Philippe Dubois scrive che Godard sperimenta continuamente non per «vedere questa o quella cosa, ma solo [per] vedere se c'è qualcosa da vedere»[1]. È l'atto stesso del vedere che è indagato, sezionato, interrogato in tutte le sue forme e possibilità. Dunque un'ossessione costante che si traduce in modi e percorsi diversi, come vedremo.

La proposta è quella di analizzare parte della produzione dal 1973 a oggi dividendola in cinque fasi. Questa partizione non intende, però, essere esaustiva, ma si offre semplicemente come strumento di analisi e deve necessariamente tenere conto della continuità della ricerca godardiana e dell'impossibilità di considerare ogni "temporalizzazione" come assoluta.

Prima fase: Son+Image

Ciò che risulta subito evidente nel cinema godardiano degli anni '70 è che il regista rende radicale un'istanza già presente in tutta la sua opera precedente: quella di smontare, analizzare e far vedere i meccanismi di produzione e riproduzione dell'immagine. I film che vanno dal 1974 al 1976 (*Ici et ailleurs*, *Numéro deux* e *Comment ça va*) – gli anni della fondazione della casa di produzione Sonimage in Svizzera – sono prodotti che mettono in immagine il meccanismo dell'immagine stessa attraverso dei dispositivi che li accomunano. Perché questa interrogazione? Marc Cerisuelo, nella sua monografia su Godard, parla di una doppia constatazione che è alla base dei lavori del regista nel periodo che va dal 1973 al 1978: da una parte l'immagine perde potere, non si può più pensarla nella sua potenza di strumento rivelatore del reale; dall'altra però c'è anche la consapevolezza che le immagini possano essere ancora il luogo attraverso cui pensare l'essere in comune, la *communitas* moderna, mediatica[2].

Il regista mette tra parentesi in modo lampante ogni affabulazione per concentrarsi su un dialogo a tre voci: se stesso, l'immagine e lo spettatore. In *Ici et ailleurs* (1974) i discorsi nascono dalle immagini girate in Palestina nel 1969, immagini commissionate dall'Olp per documentare la situazione del conflitto tra israeliani e palestinesi. Godard e Anne-Marie Miéville (ora sua compagna) ritornano su quelle inquadrature commentandole, innescando quindi una sorta di corto circuito tra il passato dell'immagine e la sua riproposta a distanza di anni. Ed è proprio la distan-

za temporale a creare un distacco che permette di mettere tra parentesi l'istanza narrativa e concentrarsi sul dialogo a tre voci di cui si parlava. Si tratta di un vero e proprio ritorno. Come dice Godard stesso nel film: se le immagini fossero state montate nel 1970, il film si sarebbe chiamato *Victoire*; ora invece (cioè nel 1974) non può che chiamarsi *Ici et ailleurs* (Qui e altrove), a sottolineare la necessaria contraddizione che nasce quando esse sono guardate a distanza. Una distanza che non è solo temporale: il film girato in Palestina è infatti alternato con le inquadrature di una famiglia francese che guarda la Tv. Due modi di interagire con l'immagine che non possono che differenziarsi, creare una frattura. *Ici et ailleurs* sembra rilanciare una serie di interrogativi più che presentare delle immagini: che cosa resta di un'immagine quando passa il tempo? Cosa resta della storia quando se ne parla attraverso le immagini? (la voce off nel film ci avverte che alcuni degli uomini che noi vediamo sono morti in quegli anni). Anziché rispondere, Godard continua ad interrogarsi e le domande sono necessarie per poter fare cinema, per poter pensare di fare cinema.

In *Numéro deux* l'interrogazione diventa ancora più radicale: all'inizio del film vediamo l'autore che ci parla di se stesso accanto a un monitor video che registra la sua immagine. «Sono stato molto malato», dice, accennando al lungo periodo di convalescenza successivo al terribile incidente in cui è stato coinvolto. Con *Numéro deux* inizia un percorso attraverso l'utilizzo delle nuove tecnologie video: non c'è più un solo quadro, una sola inquadratura, ma lo schermo è frammentato in più riquadri e continuamente scritte video irrompono sul nero. Esse si trasformano poco per volta e diventano altre parole: per tutto il film si ha la consapevolezza di una sperimentazione in fieri, di una serie di immagini (e parole che diventano immagini) che vengono smontate, analizzate, mostrate. Sopra a tutto aleggia la figura di Godard stesso, sorta di demiurgo moderno che si mostra come manipolatore delle immagini, come colui che prova (qui e ora) a raccontare una storia e a raccontare il modo stesso con cui si può narrare.

Il regista promuove il film parlando di un nuovo inizio (numero due appunto), di un "ricominciamento"; inevitabile pensare a un nuovo *À bout de souffle* (*Fino all'ultimo respiro*, 1960), a un nuovo capolavoro. Ed è quanto gli spettatori attendono. Ma il senso di *Numéro deux* sta forse anche nel fatto che per Godard questo titolo indica non un ritorno vero e proprio ai suoi primi lavori, quanto un ripensare da capo ai problemi dell'immagine, conscio sì del fatto che c'è stato un cinema precedente (anche il proprio cinema), ma con una nuova necessità: quella di doversi interrogare sulle nuove funzioni, sui nuovi ruoli dell'immagine cinematografica e video e su chi queste immagini le produce, le riproduce e le manipola. Dunque un'attenzione rivolta al passato (il "numero due" presuppone un "numero uno") e, allo stesso tempo, un rinnovamento totale attraverso se stessi. In fondo, si tratta di un nuovo progetto in cui l'autore stesso viene messo in questione, diventa parte delle immagini che produce[3].

Rinnovare l'attenzione sulle funzioni dell'immagine e del linguaggio significa anche ripensare continuamente ai film già fatti, rievocandoli indirettamente. Le

Six fois deux

opere di Godard sembrano infatti richiamarsi l'una con l'altra. Un esempio significativo può essere quello di due titoli come *Tout va bien* (*Crepa padrone, tutto va bene*, 1972) e *Comment ça va* (1975): se il primo allude provocatoriamente a una posizione radicale e categorica, il secondo riapre la domanda, l'interrogazione. Tipicamente godardiana è la successione: prima viene la risposta, poi deve necessariamente venire la domanda; è cioè dalla posizione che dipende la messa in questione del modo di porre la posizione stessa. Tornare cioè all'inizio, ricominciare a domandarsi da dove si è partiti e con quali mezzi.

Fase due: la televisione

È a partire dalla seconda metà degli anni '70 che Godard inizia a progettare e realizzare film e prodotti per la televisione, lavori naturalmente invisibili qui in Italia ma che costituiscono tutt'altro che una parentesi nella produzione audiovisiva del regista. *Six fois deux* (sei puntate, ciascuna divisa in due parti di cinquanta minuti, 1976) e *France tour détour deux enfants* (dodici puntate di ventisei minuti l'una, 1977-78) sono due serie televisive prodotte dall'Ina (l'Istituto Nazionale per l'Audiovisivo) e trasmesse rispettivamente da France3 e da Antenne2. Si tratta di due trasmissioni "laboratorio" in cui l'autore non cessa di portare avanti "in altro modo"

quella riflessione sull'immagine e sulla parola che è diventata ormai una costante. Dopo *Numéro deux*, afferma: «Fare altri film significa vivere altrimenti il lavoro per un film, sia economicamente che psicologicamente»[4]. Fare un film, ogni nuovo film, significa pensare altrimenti lo stesso pensiero, fargli attraversare nuove prove.

In entrambi i lavori non smette di intervenire direttamente sulle immagini, rallentandole, accelerandole, isolandone delle parti, fermandole. Lo stesso sottotitolo di *Six fois deux*, «Sur et sous la communication», indica un continuo movimento attraverso la comunicazione, i cui poli vengono messi in questione. Le immagini sono continuamente inframezzate con cartelli e scritte elettroniche che si compongono direttamente sullo schermo. L'autore esplora le potenzialità del supporto video; l'immagine della sigla consiste sempre in un videoregistratore che viene azionato; in ogni puntata interviste, voci fuori campo, scritte+immagine, scene da film (come *La corazzata Potëmkin*) concorrono a rendere complesso e stratificato il problema della comunicazione. Comunicare con le parole e con le immagini non è semplice, sembra dire Godard, nulla è più lineare. E allora il mezzo video diventa al contempo strumento e terreno d'indagine, come la televisione.

La stessa ossessione – l'interrogazione sulle parole e sulle immagini – percorre tutto *France tour détour deux enfants*, di cui sono andate in onda solo tre puntate.

La struttura dei due programmi si ripete in ogni puntata (soprattutto in *France*...); variano però le domande, i temi trattati, a cui difficilmente viene data una risposta. Prendiamo ad esempio la costruzione tipica di una puntata di *France*...: protagonisti sono due bambini, Camille e Arnaud; ogni episodio si concentra sulla vita quotidiana dell'una o dell'altro (a casa, a scuola, ecc...); la sigla del programma li mostra alternativamente dietro una telecamera o dietro un impianto di registrazione del suono. Segue l'immagine di uno dei due bambini al ralenti e l'enunciazione (che si ripete ogni volta): «Ralentir/Se décomposer». Si ha quindi l'esposizione del tema – che è in realtà il rapporto tra una coppia di concetti (Obscur/Chimie, Réalité/Logique, ecc...) – e il suo sviluppo, attraverso interviste ai bambini, immagini degli "altri" (i "mostri", come vengono chiamati dalla voce off), interventi in studio di due (falsi) giornalisti che riportano alla realtà della televisione le immagini viste. Il tutto si conclude con un racconto, una storia che cambia ogni volta.

Dalla struttura del programma è evidente come Godard lanci dei temi che sono in realtà delle interrogazioni senza risposta. Quella che sembra una inchiesta televisiva si mostra, sin dall'inizio, come una fiction, in cui le immagini sono manipolate (Ralentir/Se décomposer) e i corpi appaiono in stretta relazione con le macchine di produzione dell'immagine (i bambini che fanno gli operatori o i tecnici del suono). I temi poi sono presentati come coppie di concetti che non trovano mai una conciliazione dialettica, ma rimangono separati interrogativi.

Chiamato dai «Cahiers du Cinéma» a commentare *Six fois deux*, Gilles Deleuze afferma, tra l'altro, che la forza di Godard sta proprio nel non trovare una conciliazione dialettica tra le opposizioni, ma nel rilanciare con forza la necessità di mantenere

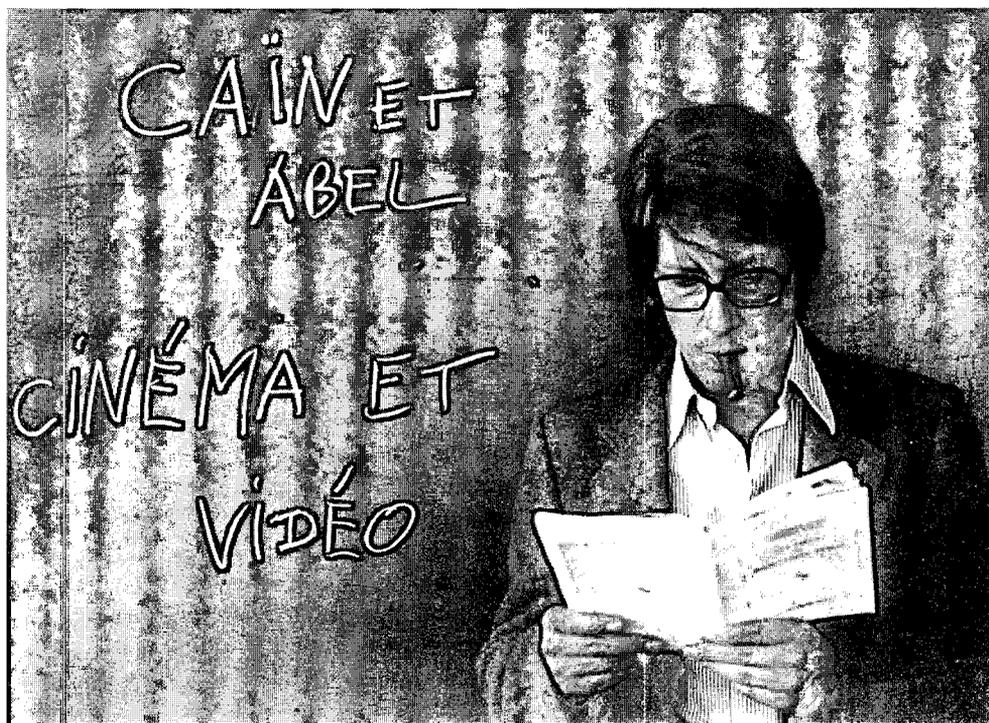
insieme le opposizioni stesse: nel rapporto tra "questo" e "quello" l'obiettivo è di sottolineare la congiunzione "e". «Credo che questa sia la forza di Godard, vivere e pensare la "e" in una maniera assai nuova, e farla operare attivamente. La "e" non è né una cosa né l'altra, è sempre tra le due, è la frontiera; c'è sempre una frontiera, una linea di fuga o di flusso, ma non la si vede perché è la cosa meno percettibile»[5].

Dopo le risposte radicali dei film del gruppo Dziga Vertov, dopo l'incidente in moto del 1972, ora il cinema di Godard (e Miéville) si connota sempre più come messa in questione del cinema o, ancor più radicalmente, come messa in questione dell'immagine, del suo potere, della sua realtà. In questo senso, sia i film sperimentali della metà degli anni '70, sia i prodotti televisivi si caratterizzano come luoghi di ricerca, in cui il mezzo con il quale si sperimenta è anche contemporaneamente il mezzo da mettere alla prova.

Fase tre: i film moltiplicati

Questa doppia concezione dell'immagine, come ciò che si mostra e contemporaneamente diventa oggetto di interrogazione, è una delle basi sulle quali si costituisce l'attività successiva di Godard, dal 1979 agli anni '80.

A partire da *Sauve qui peut (la vie)* (1980) l'autore realizza, accanto ai lungometraggi per il cinema, dei "videoscenari", una sorta di riflessione a priori o a posteriori sul film in questione. *Scénario de «Sauve qui peut (la vie)»* è, ad esempio, realizzato prima del film. *Sauve qui peut (la vie)*, *Passion* (1982), *Je vous salue Marie* (1984) e *Détective* (1985) sono letteralmente moltiplicati nei videoscenari a loro dedicati (nel caso di *Détective* non c'è un vero e proprio videoscenario, ma in *Soft and Hard*, realizzato nel 1986, il pretesto per la conversazione tra Miéville e Godard sono i dialoghi del film che quindi rivive nelle loro parole).

Ma che cos'è un videoscenario? Il regista letteralmente rimette in scena la sceneggiatura del film (scénario), ma in modo affatto personale. Prendiamo ad esempio *Scénario du film «Passion»* (1982). Qui Godard compare inquadrato di spalle; davanti a lui una centralina di montaggio video e uno schermo bianco. È in quello schermo che si inscrivono immagini e parole del film, ma anche altre immagini e altre parole. Lo schermo è la "pagina bianca" su cui è possibile scrivere più volte. È lo spazio in cui si instaura una ulteriore riflessione sulle immagini già prodotte. Cinema e video, entrambi già sperimentati da Godard, devono ora essere problematizzati nel loro rapporto, che non si presenta certo facile. In *Sauve qui peut (la vie)* Jacques Dutronc (Paul Godard nel film) scrive alla lavagna le parole «Caïn et Abel - Cinéma et vidéo». La relazione tra i due mezzi si connota in senso conflittuale, eppure proficua. I videoscenari ampliano e rendono più complessa la riflessione a partire dal film, dalle immagini e dalle parole che in esso sono inscritte. A questo proposito Philippe Dubois scrive: «I video-scenari di Godard sono macchine per esperimenti con i "giochi di linguaggio" nel senso delle *Ricerche filosofiche* di

Jacques Dutronc in Sauve qui peut (la vie)

Wittgenstein. Usa il video per verificare figure, vedere cosa accade, aggiustarle nel mentre, lavorando nel suo laboratorio per rifinire dati, pensieri-immagini. A turno ognuno di questi pensieri-immagini sono investigati altrove, in particolare nella creazione dei "capolavori", i film, la cui genesi sarebbe quindi costituita da essi. È in questo senso che le opere video sono "scenari". Perché per Godard il video è il solo strumento che gli permette di praticare la scrittura direttamente con e nelle immagini»[6]. Il rapporto cinema-video sembra quindi connotarsi nel senso di un mezzo (il video) che pensa continuamente, continua a pensare ciò che il cinema crea (che è anche il titolo del saggio di Dubois sopra citato).

È evidente come questo discorso riporti in primo piano il problema della visibilità dei film di Godard. Se infatti i lungometraggi degli anni '80 di cui si è parlato sono usciti in Italia (ma bisogna aggiungere alla lista anche *Prénom Carmen*, 1983, e *Soigne ta droite*, 1987, mentre un'eccezione è *King Lear*, 1987, acquistato e mai distribuito), la stessa cosa non si può dire dei videoscenari, che invece sono rimasti sostanzialmente invisibili nel nostro paese (anche se, a onor del vero, bisogna dire che sono stati poco visti anche in Francia).

Il lavoro degli anni '70 in televisione porta Godard a chiarire una delle differenze fondamentali tra cinema e televisione: se il primo lavora con blocchi chiusi di immagini che si concretizzano nel prodotto film, la seconda è costituita invece da un flusso continuo, infinito, di immagini che si prolungano l'una nell'altra. È questo aspetto di durata permanente del mezzo che permette al cinema di rispecchiarsi e modificarsi infinitamente nel video. L'attività degli anni '80 e '90 sta a testimoniare la volontà del regista di mantenere sempre viva la propria tensione a creare e a riflettere sulla creazione di immagini e parole. La filmografia di questo periodo è infatti vastissima, se paragonata alla produzione degli anni '60. La necessità di progettare è costante, le stesse ipotesi di film non realizzati sono importanti propaggini o anticipazioni dei film effettivamente fatti. Basti pensare al già citato *Moi, Je* o ad altre idee, come quelle parallele che risalgono alla fine degli anni '70, di un film sull'Africa – *Naissance (de l'image) d'une Nation* – e sull'America – *The Story*. Il primo doveva riguardare un paese senza immagini e il secondo un paese letteralmente debordante di immagini.

I film solamente progettati – afferma provocatoriamente Godard – sono migliori di quelli effettivamente realizzati, non fosse altro perché ne costituiscono le basi e, a volte, il prolungamento. Ed è anche per questo che la produzione video non si limita ai videoscenari, ma si moltiplica ancora (fino ad oggi) in molti altri progetti che costituiscono momenti importantissimi nell'opus godardiano ma che rimangono spesso invisibili.

Fase quattro: video e memoria. Storia/storie

Spesso Godard utilizza giochi di parole a metà tra la battuta e l'affermazione paradossale per riuscire a rendere la complessità di un concetto. A proposito della sua attività recente confessa di aver spesso confuso il lavoro di ricerca con la ricerca di un lavoro. Nella sua vasta filmografia tra la metà degli anni '80 e i primi anni '90 troviamo spesso opere su commissione: gli spot pubblicitari per *Closed* (1987), il marchio di Marithé e François Girbaud, o il video sulla moda *On s'est tous défilé* (1988), sempre per Girbaud; *Puissance de la Parole* (1988) per France Télécom; *Le rapport Darty* (1989), basato sul materiale girato per la ditta Darty ma rifiutato dai committenti. Le esigenze della commissione si scontrano (e il caso della Darty è esemplare) con l'esigenza del regista di realizzare un prodotto autonomamente e di sfruttare il tema per portare avanti un percorso personale di ricerca. Si tratta di opere indubbiamente diverse tra loro ma accomunate dal fatto di preludere a quella fase del progetto godardiano di rilettura totale e personale della storia del cinema, del concetto stesso di storia del cinema.

Andiamo con ordine. Nel 1978 esce *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, raccolta delle conferenze tenute al Conservatorio d'arte cinematografica di Montréal. In esse Godard mette a confronto scene tratte dai propri film con brani di film altrui. Nel maggio del 1979 viene pubblicato un numero dei «Cahiers du

Cinéma» (il 300) interamente curato dal regista. La moltiplicazione dei mezzi espressivi continua; egli sembra voler esplorare tutti i supporti attraverso cui analizzare, sezionare, modificare e, in ultima analisi, interrogare immagini e parole.

La scoperta del mezzo video come mezzo mobile, flusso di immagini che esplorano e ritornano su ciò che il cinema ha creato, gli permette di mettere a punto un altro progetto, un work in progress ancora oggi aperto: la possibilità di ripensare la storia del cinema attraverso la propria opera e attraverso il cinema stesso, nonché attraverso quel mezzo video che diventa sempre più indispensabile per «poter vedere se c'è ancora qualcosa da vedere». Due sono le coordinate seguite: da una parte la storia fatta di immagini e di suoni anziché di testi, e dall'altra la storia che passa attraverso se stessi, personale – perché raccontata da quell'individuo particolare che è Jean-Luc Godard – e impersonale al tempo stesso: «In nessun caso storia cronologica dei film. E non tanto la storia del cinema quanto la storia attraverso il cinema. La storia del XX secolo. La Nostra, la Vostra, la Sua Storia. Il cinema come una proiezione delle storie del nostro mondo, *Nosferatu* come una proie-

Scénario du film «Passion»

zione delle rovine di Berlino nel 1944, il cinema come una proiezione delle emozioni di Jean-Luc Godard»[7].

Dunque il cinema come proiezione di tutte le storie, come terreno, “territorio” secondo le parole del regista, e, allo stesso tempo, come azione incessante di creazione di storie. Ecco il perché di quel plurale tra parentesi nel titolo del progetto *Histoire(s) du cinéma*. «Per tornare alla storia del cinema, la mia idea – dichiara – è di raccontarla un po’ come l’ho vissuta, come un romanzo personale e vedere in questo romanzo personale che cosa c’era di impersonale e che era dunque personale a tutti quanti. Ma la cosa più impressionante è che il film può raccontarsi da solo a differenza delle altre cose e che solo nel visuale c’era una storia, o dei tentativi di storia, che parlava il suo linguaggio»[8].

È questo il progetto che caratterizza, perlomeno in parte, il lavoro degli ultimi anni. Un progetto in cui la parola chiave diventa la Memoria. La riflessione via via più radicale sulle parole e sulle immagini porta Godard a rileggere il cinema, a rileggerlo personalmente, attraverso se stesso, sempre più isolato a Rolle, sempre

Histoire(s) du cinéma

meno legato a correnti del cinema contemporaneo, sempre più immerso in quella solitudine multipla e creatrice di cui parlava, più di vent'anni fa, Deleuze: «È un uomo che lavora molto, dunque è per forza immerso in una solitudine assoluta. Ma non è una solitudine qualsiasi, è una solitudine straordinariamente affollata. Non affollata di sogni, di fantasmi o di progetti ma di atti, di cose e anche di persone. Una solitudine multipla, creativa»[9].

Fase cinque: memoria e nostalgia

Nel progetto *Histoire(s) du cinéma*, che si concretizza nel programma omonimo e nelle puntate che via via Godard realizza (oltre ai lavori paralleli come *Deux fois cinquante ans de cinéma français*, 1995), si inseriscono, anche se solo in parte, i lungometraggi e i mediometraggi degli anni '90 (*Nouvelle Vague*, 1990; *Allemagne neuf zero*, 1992; *Hélas pour moi*, 1993; *JLG/JLG. Autoportrait de décembre*, 1994; *For Ever Mozart*, 1996).

Si è già accennato all'ossessione di prolungare i film, estenderli in altri supporti (come i videoscenari degli anni '80, o il numero speciale dei «Cahiers», un vero e proprio montaggio filmico). Ma Godard va anche oltre con le pubblicazioni dei "dialoghi" dei propri film[10]. "Dialoghi" tra virgolette perché ogni testo è semplicemente la raccolta completa di tutte le parole dette, senza indicazione di chi le ha pronunciate o semplicemente evocate o sussurrate. Ogni film non smette mai di dire ciò che potenzialmente può dire. E Godard non smette mai di prolungare su altri mezzi le proprie opere filmiche. L'intero lavoro del regista si presenta come oggetto molteplice, ipertesto sempre più complesso.

I "dialoghi", si è detto. Ma i dialoghi dei film recenti di Godard non sono opera di Godard. Da alcuni anni ogni frase proviene da fonti letterarie o filosofiche, dagli autori che il regista ama, dalla sua personale memoria. Sempre di più l'opera tende a porsi come emanazione dell'autore, espressione di un percorso di riscoperta personale attraverso la memoria. Ed è in questo senso che i film sopra citati sono legati a doppio filo con il progetto di "Storia(e) del cinema". Ma, da *Nouvelle Vague* a *For Ever Mozart*, un altro tema attraversa questa fase sempre più invisibile del regista francese: la Nostalgia per l'impossibilità attuale dell'arte, per l'impotenza attuale del cinema. L'occhio del tempo, che riattraversa tutte le storie del cinema, non può non constatare la perdita delle potenzialità del cinema stesso. Ed è Godard, nel suo isolamento, a rendersene conto con più lucidità. *For Ever Mozart*[11] è forse il film che più chiaramente teorizza questo distacco. Ci troviamo ancora davanti a un'opera invisibile (fra i lungometraggi degli anni '90, solo *Nouvelle Vague* ha circolato in Italia) non soltanto nel senso che non è uscita sui nostri schermi. *For Ever Mozart* è invisibile e "inquieto" (uno degli spunti è *Il libro dell'inquietudine* di Pessoa), in quanto non si offre come opera organica, unica, ma come oggetto molteplice, sin dalla presentazione («quattro film che non ne formano necessariamente uno, così

come quattro mura non formano necessariamente una casa»). È uno spazio aperto, che chi guarda può attraversare oppure evitare – come gli spettatori arrabbiati che fanno la fila per vedere *Boléro fatal* (il film nel film).

Godard continua a citare: ogni frase proviene da altri testi, come accade anche in *Hélas pour moi* (visto in Italia solo alla Mostra di Venezia). Ma, rispetto a quest'ultimo, che ci appare come il film più cupo e chiuso degli ultimi anni, *For Ever Mozart* si impone come un'opera dominata dalla leggerezza. Non si tratta di superficialità, ma di una leggerezza calviniana, che sceglie gli spazi aperti, la luce, per attivare dei discorsi duri, spietati, paradossalmente immersi in una luminosa serenità. In *For Ever Mozart* la luce è lucidità, non speranza.

Il film si compone di quattro film (*Théâtre, On ne badine pas avec l'amour à Sarajevo, Le film de l'intranquillité, For Ever Mozart*) che diventano cinque con *Boléro fatal*, il film nel film che il regista Vicki Vitalis sta girando e che rimane invisibile per lo spettatore a cui viene mostrato soltanto il suo farsi, o meglio l'impossibilità del suo farsi. Nella sequenza sulla spiaggia, infatti, in cui Vitalis lotta con l'attrice che non riesce a pronunciare la parola "oui", ostacolata dal vento, dal rumore del mare, dall'ostilità del regista stesso, sta uno dei punti chiave dell'opera. L'attrice, che combatte anche contro se stessa, suggerisce l'idea di un rapporto strettissimo tra guerra e cinema («Il cinema è un campo di battaglia» diceva Samuel Fuller in *Pierrot le fou*). Ma la battaglia appare qui disperata. Godard avverte quindi l'impotenza, l'impossibilità del cinema, la distanza sempre maggiore tra l'immagine e la realtà. È una presa di posizione politica: c'è (c'è stata) la guerra a Sarajevo, c'è la morte. Come si può filmare la guerra, filmare la morte? Il cinema non può filmare la morte: «Non c'è la morte – ci sono solo io, io... (che sto per morire)» esclama, durante il viaggio verso Sarajevo Djamila, la giovane cameriera che accompagna Camille e Jérôme. Il viaggio viene interrotto; Camille e Jérôme sono catturati dai serbi e giustiziati, ma la loro morte non è mostrata: si sentono gli spari e si vede il piede nudo di Camille spuntare dalla buca scavata da loro stessi nel terreno. Non si vedono i corpi cadere. Viene in mente allora *La belle noiseuse* di Rivette, in cui il pittore (Michel Piccoli) non fa vedere il ritratto finito di Emmanuelle Béart e lo nasconde per sempre. La sola cosa che lo spettatore vedrà sarà un piede dipinto. Un piccolo segno, a dimostrazione che qualcosa c'è stato ma non potrà mai essere visto. Viene in mente, ancora, *Dalla nube alla Resistenza* di Straub e Huillet, in cui il racconto di morte del ragazzo non può essere mostrato, ma solo accompagnato dal nero. Il nero come infrazione e come messa in mostra (morale) dei meccanismi della finzione: là dove ci si aspetta un'immagine, l'immagine è assente, l'attesa dello spettatore è disillusa, l'immagine si palesa come finzione. È la doppia tendenza del cinema contemporaneo: da una parte l'eccesso di finzione (il mostrare tutto, l'iperrealismo dell'immagine, la saturazione), dall'altra la sempre più evidente sparizione dell'immagine (il nero). Godard, con il suo ultimo film, attraversa questo spazio in modo originale. Non è il nero a sottolineare l'impotenza dell'immagine, ma paradossal-

mente è la luce. *For Ever Mozart* è il suo film più luminoso. Gli spazi sono sempre aperti, le case sono sempre illuminate dalla luce esterna, la stessa prigione dove vengono rinchiusi Camille e Jérôme è formata da sole mura, senza sbarre[12]. È l'eccesso di luce a sottolineare la sparizione dell'immagine. E anche l'impossibilità di mostrare un film, *Boléro fatal*, che sin dal titolo (preso da una frase di Juan Goytisolo) si presenta come il film della contemporaneità (Goytisolo parla di un bolero fatale per descrivere l'Europa degli anni '30, ma Godard sottolinea più volte l'equivalenza tra l'Europa degli anni '30 e quella degli anni '90). Il Bolero che – come in Ravel – è la struttura artistica della ripetizione, diventa cifra stilistica della nostra epoca. Ma c'è una domanda che percorre tutto il film, passando di bocca in bocca, dall'attrice agli spettatori di *Boléro fatal*: «Pourquoi fatal?», perché fatale?

È una domanda, come suggerisce Baudrillard, che assume una dimensione filosofica: non c'è nulla di fatale nella nostra epoca se non la possibilità di una sparizione suprema. Il passato non è fatale, non ci impegna, è solo una messa in scena eterea della nostra memoria, amplificata grazie alle nuove tecnologie; nell'epoca della sparizione blanda (delle utopie, delle speranze) «ciò che mi pare più eccitante è la possibilità di ritrovare qualcosa al di là del "vanishing point", un'ipersimula-

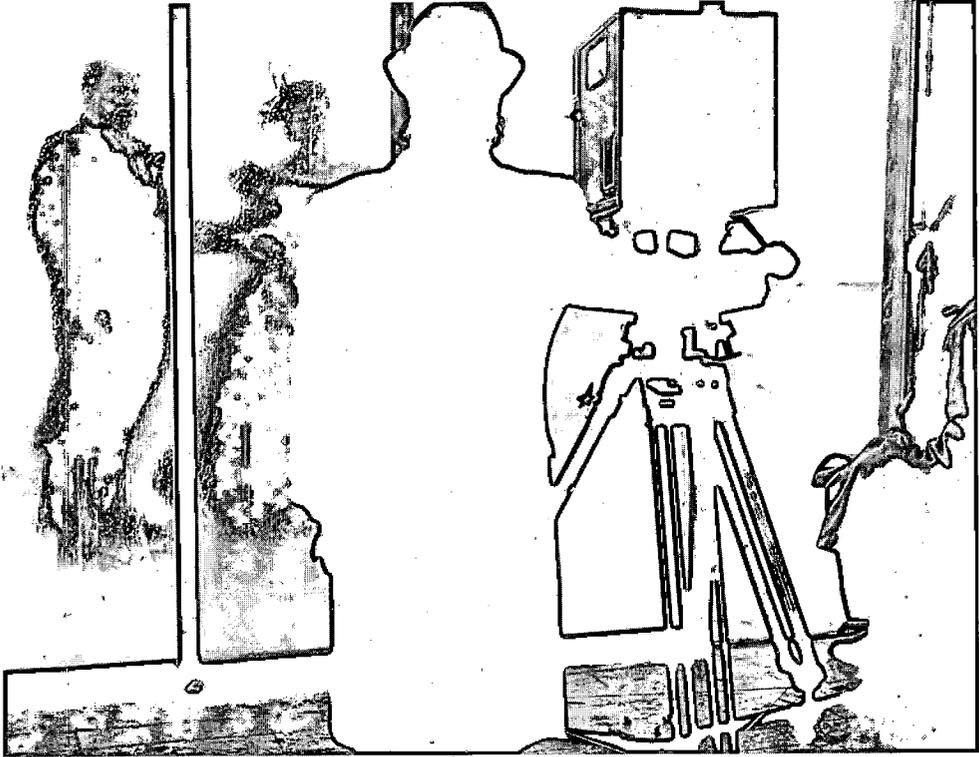
Bérangère Allaux in For Ever Mozart

zione che sarebbe un modo di sparizione al di là del punto di sparizione. È ciò che ho cercato di designare parlando del "fatale"»[13]. Il fatale, dunque, come punto supremo di sparizione, come raggiungimento dell'invisibilità. In questo forse, e solo in questo, Baudrillard e Godard possono essere d'accordo.

L'apertura, lo spazio aperto, la luce si connotano allora come immagini di una sparizione. Accanto al Godard che rilegge e mostra ancora le immagini del passato nel progetto *Histoire(s) du cinéma*, c'è un Godard conscio dell'impossibilità che quelle immagini ritornino a formarsi in tutta la loro potenza. Ed è in quest'ottica che la sequenza finale di *For Ever Mozart* (il quarto film nel film omonimo) assume un valore chiave.

In essa si vede ricomparire la troupe di *Boléro fatal* all'interno di un sontuoso palazzo dove si assiste all'esecuzione di un brano di Mozart da parte di un giovane ed efebico pianista. Alcuni personaggi sono tra il pubblico, alcuni (il regista Vitalis) vagano per gli ambienti del palazzo, altri (l'operatore) cambiano i fogli della musica man mano che il pianista esegue il pezzo. L'atmosfera, la scelta della musica, il volto del pianista: tutto sembra suggerire una ritrovata armonia. È nostalgia, certo. Nostalgia verso un passato dell'arte. Ma è anche un avvertimento, un monito contro la seduzione dell'immagine.

Durante tutto il film (durante tutti i cinque film di *For Ever Mozart*) Godard lascia segni che testimoniano una costante messa in questione dell'immagine: «Una saturazione di segni magnifici immersi nella luce della loro assenza di spiegazione». Sono le parole di Manoel de Oliveira, riferite al cinema di Godard, che quest'ultimo riprende e inserisce nell'opera. Il cinema, dunque, come saturazione di "magnifici segni vuoti di spiegazione". C'è un'altra frase emblematica in *For Ever Mozart* sulla dialettica tra vita e rappresentazione: «La conoscenza della possibilità di rappresentare consola di fronte all'asservimento esercitato dalla vita. La conoscenza della vita consola del fatto che la rappresentazione ha il carattere di un'ombra». Il cinema contemporaneo può tendere alla magnificenza della decorazione e in questo trova il suo fascino e il suo rischio. Il palazzo magnifico, il pianista e la musica di Mozart sono l'apoteosi di un teatro in cui gli attori sono scomparsi (la troupe di *Boléro fatal* che diventa il pubblico del pianista). Il senso della messa in scena è il décor ("magnifici segni vuoti di significazione"). È un'estetica delle rovine quella che Godard mette in immagine con timore e ammirazione al contempo, dove restano ancora e solo gli scenari («quattro film che non ne formano necessariamente uno, così come quattro mura non formano necessariamente una casa»). Ma, ancora di più, è un'estetica della complessità che si fa nuovamente strada nella sua opera, un'ulteriore dialettica che non si riconcilia, quella tra la storia e la memoria, così come non riconciliato appariva il rapporto tra mezzo cinema e mezzo video, o tra la potenza e l'impotenza dell'immagine nei lavori degli anni '70.

Ciò che ricorre con una certa costanza nell'analisi del film è la consapevolezza dello stretto rapporto esistente tra la Nostalgia e l'Invisibilità. Godard può procede-

Jean-Luc Godard sul set di For Ever Mozart

re nella sua interrogazione radicale delle immagini, delle parole e delle macchine che producono immagini, grazie anche alla sua posizione all'interno del mondo stesso del cinema. Per fare dell'immagine un terreno di ricerca deve necessariamente isolarsi, fare anche di se stesso un terreno di ricerca dove si pratica sia una strategia mediatica (in cui si colloca la produzione sterminata su molteplici supporti dell'ultimo periodo) sia un'operazione di chirurgia estetica condotta dal vivo (il ripensamento totale del cinema attraverso la propria opera e la propria memoria).

La "difficoltà" dell'operazione godardiana è all'origine della sua sempre più difficile fruibilità, in Italia come anche in altri paesi; essa rende problematica la collocazione nel panorama del cinema contemporaneo di un autore di cui, già nel 1971, Pasolini scriveva: «Almeno metà del cinema nuovo in tutto il mondo è godardiano, cioè obbedisce a delle regole, segue delle norme, stabilite, sia pure senza intenzione normativa, da Godard. Segno della sua importanza, miracolosa: ma anche della sua "autorità". Da cui egli, uomo delizioso – fraterno e non paterno – si difende anche con rabbia, ingenua»[14].

[1] Philippe Dubois, *La vidéo pense ce que le cinéma crée*, in *Jean-Luc Godard: Son + Image 1974-1991*, a cura di Raymond Bellour in collaborazione con Mary Lea Bandy, The Museum of Modern Art, New York, 1991 (trad. it. di Nicoletta Sereggi, *Il video pensa ciò che il cinema crea*, in *Video d'autore 1986-1995*, a cura di Valentina Valentini, Gangemi, Roma, 1995, p. 114).
[2] Cfr. Marc Cerisuelo, *Jean-Luc Godard*, Éditions des Quatre-vents, Paris, 1989, p. 172.
[3] Maurice Achard fa risalire questo interesse per l'autore al progetto, nel 1973, di un cortometraggio mai realizzato che avrebbe dovuto chiamarsi *Moi, je*. Fin dal titolo un film in cui viene messo in primo piano il problema di chi produce le immagini. (Cfr. M. Achard, *Vous avez dit Godard? Ou "j'm'appelle pas Godard"*, Éditions libres Hallier, Paris, 1980, p. 123).
[4] *Faire les films possibles là où on est*, intervista a cura di Yvonne Baby, «Le Monde», 25 settembre 1975, ora in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Cahiers du Cinéma-Éditions de l'Étoile, Paris, 1985, p. 385.
[5] Gilles Deleuze, *Trois questions sur «Six fois deux»*, «Cahiers du Cinéma», 271, novembre 1976, p. 12.
[6] P. Dubois, *Il video pensa ciò che il cinema crea*, cit., pp. 118-119.
[7] Jean-Luc Dovin, *Histoire(s) du cinéma*, in *Le cinéma selon Godard*, «CinémAction», 52, 1989, p. 79.
[8] Noël Simsolo, *Incontro con Jean-Luc Godard*, in *Jean-Luc Godard*, Centre Culturel Français de Turin, Torino, 1990, p. 41.
[9] Gilles Deleuze, *Trois questions sur «Six fois deux»*, cit., p. 6.
[10] Ultimamente sono stati pubblicati i dialoghi di *JLG/JLG* (in Italia a cura di Alberto Farassino per i tipi Il Castoro) e *For Ever Mozart*. Non va dimenticata neanche l'edizione in Cd delle musiche e dei dialoghi di *Nouvelle Vague*, 1997.
[11] Per l'analisi di *For Ever Mozart* ho fatto riferimento alla mia recensione del film, pubblicata in «Filmcritica», 473, marzo 1997.
[12] Lo nota acutamente Alain Bergala in *La maison de cristal*, «Cahiers du Cinéma», 508, dicembre 1996, pp. 30-31.
[13] Jean Baudrillard, *Conversazione*, in AA.VV., *Appuntamenti con la filosofia*, G. Politi Editore, Milano, 1989, p. 9.
[14] Pier Paolo Pasolini, *Premessa* a Jean-Luc Godard, *Il cinema è il cinema*, Garzanti, Milano, 1971, p. 13.

37

Gianni Rondolino

«On connaît la chanson»

Credo che ci si debba richiamare, per meglio comprendere la natura e la struttura formale di *On connaît la chanson*, al precedente dittico di Alain Resnais, composto da *Smoking* e *No Smoking*, cioè a quel doppio film, o film gemellare, sostanzialmente intercambiabile, costruito sulle commedie di Alan Ayckbourn del ciclo *Intimate Exchanges*. Nel senso che, come quell'opera (apparentemente ludica, persino gratuita nel volere a tutti i costi vincere una specie di scommessa drammaturgica, in cui i personaggi – solo due, un uomo e una donna – si incontrano e si lasciano seguendo una traccia narrativa, o situazionale, che si va sviluppando a mano a mano che il doppio film procede, secondo le possibilità teoricamente infinite delle combinazioni) sembrava un intelligente esercizio di scrittura filmica, ed era invece uno spaccato tutt'altro che superficiale dei rapporti interpersonali fra due esseri umani; così *On connaît la chanson* (in italiano *Parole, parole, parole*: un titolo particolarmente indovinato per la sua duplice valenza segnica, nel richiamo esplicito alla canzone di Mina – cantata da Dalida nel film – e nel rimando a uno degli elementi fondanti del film stesso, cioè la parola come veicolo di informazione e di scambio fra i personaggi, sia essa parlata o cantata) pare riprendere quella scommessa e vincerla, proprio sul piano della caratterizzazione dei personaggi e dello sviluppo della storia, in modi e forme ancor più sofisticate e narrativamente complesse: senza per questo smarrire quell'analisi comportamentale, coi suoi risvolti psicologici, che è propria del miglior Resnais.

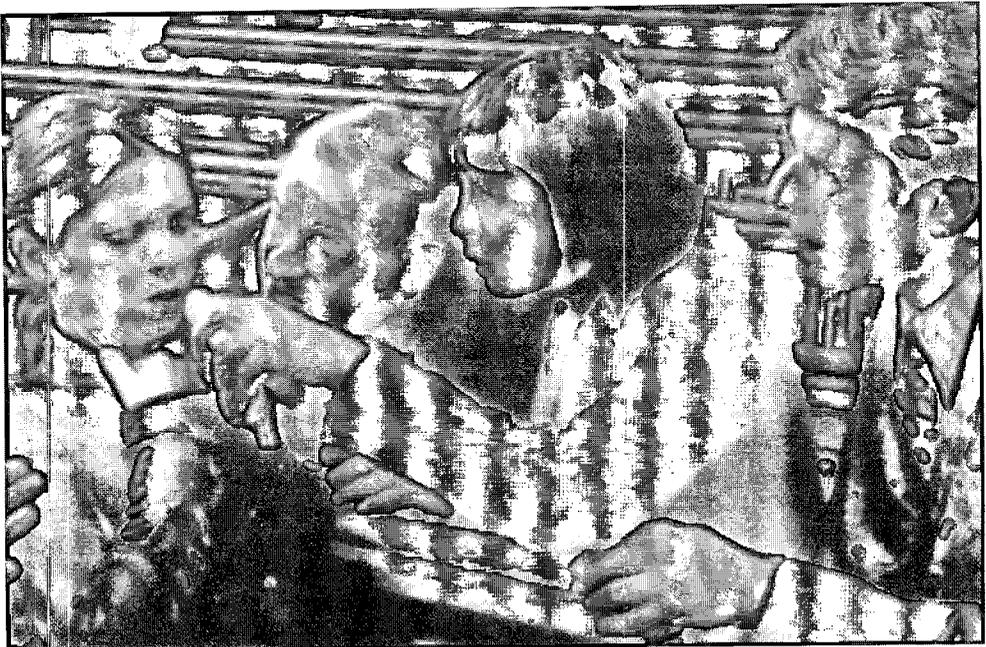
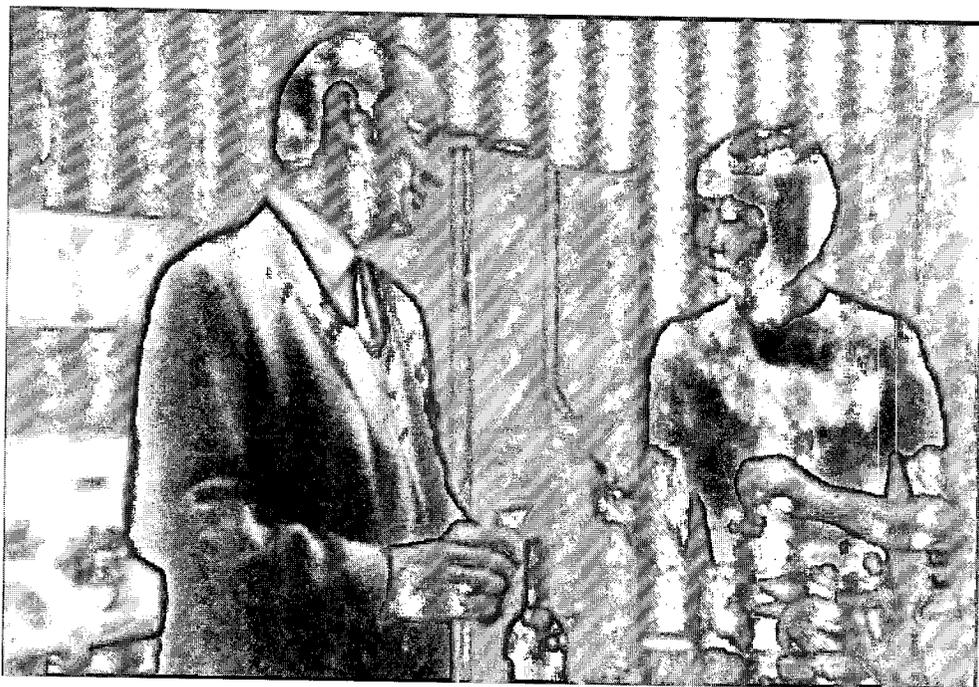
In *Smoking* e *No Smoking*, il fatto stesso che i personaggi fossero soltanto due riduceva la complessità della struttura drammaturgica a una serie di situazioni statiche che si ripetevano all'infinito, benché il cambiamento continuo di qualche particolare producesse poi una variazione, anche sensibile, nel processo scenico, portando lo spettatore a osservare più da vicino, con maggiore intensità, non solo i personaggi in quanto tali, o le loro reciproche azioni, ma proprio e soprattutto il loro piccolo dramma individuale, come fosse il centro di un più grande dramma collettivo. Personaggi come pedine di un gioco d'azzardo, ma anche come elementi di un quadro d'ambiente che riflette, amplificandoli, i momenti significativi di una vita di rela-

zione; storia come mosaico di situazioni che si incastrano le une nelle altre a significare l'assurdità, o se si vuole la fatalità, dell'esistenza umana. Opera complessa e composita, come si è detto, e tuttavia anche lieve, quasi eterea, per la delicatezza del tratto, la levigatezza della forma, un certo gusto del gioco – della scommessa appunto – che tende a trasformare la ripetitività delle azioni, la monotonia dei dialoghi, l'iterazione dei gesti e degli atteggiamenti in qualcosa d'altro. Che è appunto il carattere ludico di *Smoking* e *No Smoking*, il piacere dichiarato della sorpresa, addirittura il divertimento intellettuale che proprio la ripetitività, la monotonia e l'iterazione possono produrre. Un gioco a doppio fondo, a due facce, che pone lo spettatore nella duplice posizione dell'osservatore e del giocatore; il quale guarda i personaggi muoversi nel loro ambiente rarefatto e al tempo stesso partecipa curioso ai loro incontri e scontri; osserva freddo e distaccato l'intrecciarsi e il sovrapporsi delle possibilità drammaturgiche, ma anche vuol sapere come poi gli stessi personaggi riusciranno a districarsi in quel labirinto di opportunità esistenziali. Un divertimento intellettuale e raffinato, che non esclude, anzi implica l'approfondimento critico e l'analisi testuale.

On connaît la chanson è, per certi versi, la continuazione e lo sviluppo del film precedente, e anche il suo ribaltamento formale: nel senso che, laddove in *Smoking e No Smoking* il duetto dei personaggi, nella sua iterazione continua, portava all'esasperazione o alla saturazione una situazione drammaturgica bloccata, in *On connaît la chanson* il "girotondo" degli incontri, degli equivoci, dei personaggi che pare si inseguano senza fine per poi ritrovarsi come bloccati – e anche "liberati" – nella scena finale, è come lo sviluppo tematico, con tutte le variazioni del caso (proprio in senso musicale), di quel tema del rapporto a due, del conflitto interpersonale, che è alla base di *Smoking* e *No Smoking*. Ma la scelta stilistica di Resnais questa volta si richiama proprio alla musica come supporto al tempo stesso sonoro e strutturale, lontano quindi dalla verbosità statica del film precedente e dal suo movimento avvolgente, a spirale, che torna sempre al punto di partenza. È come un'apertura sulle possibilità dinamiche implicite nel tema del rapporto fra i sessi: uno dei temi prediletti da Resnais (fin dagli esordi con *Hiroshima, mon amour* e con *L'année dernière à Marienbad*). Un'apertura che significa innanzi tutto la dilatazione, non già dei tempi della narrazione, ma degli spazi in cui gli eventi accadono; uno spostamento dalla "durata" intesa come struttura portante dell'intera costruzione drammaturgica, a quella che possiamo chiamare la "spazialità" come elemento unificante delle variazioni tematiche e degli sviluppi narrativi.

In altre parole, il passaggio dalla staticità di *Smoking* e *No Smoking* alla dinamicità di *On connaît la chanson* è un passaggio che nasce dalla diversità degli ambienti e dei personaggi, ma di fatto non implica una radicale mutazione di prospettive formali. È piuttosto una sorta di necessità espressiva che scaturisce, anche in questo caso come nel precedente, da una sorta di scommessa. Come rappresentare i conflitti drammatici, gli snodi narrativi, gli sviluppi delle molteplici azioni sceniche affidandosi quasi soltanto alle canzoni, cioè alla musica e alla parole di un

folto gruppo di canzoni francesi scelte fra le più note a quel pubblico nell'arco di una cinquantina d'anni? Come trasformare questa scommessa stilistica – analoga, ma in realtà diversa (e forse complementare) a quella "verbale" e statica di *Smoking* e *No Smoking* – in un film complesso e compiuto, in cui storia e personaggi, ambienti e situazioni riescono a imporsi, al di là della levigatezza della realizzazione e della leggerezza del tocco, per una loro intrinseca verità drammatica, per un loro spessore etico ed estetico? Come superare il divertimento e il gusto squisito delle citazioni musicali e delle combinazioni fra la parola parlata e quella cantata, dei riferimenti impliciti ed espliciti alle singole situazioni che si vengono a creare nel corso del film con l'uso di questa o quella canzone, verso un più profondo sentimento dei casi personali, dei drammi individuali, senza per questo smarrire quel medesimo divertimento e quel gusto squisito, che costituiscono la stessa cifra stilistica del film, la sua ragion d'essere?

Non v'è dubbio che Resnais – come d'altronde ha sempre fatto nelle sue opere precedenti – filtra i contenuti attraverso uno studio della forma che rasenta il formalismo, quasi un'analisi minuta degli elementi formali che dovrebbero far nascere, per puro accostamento o interazione, l'essenza del dramma, la sua natura profonda. Di qui il fascino dei suoi film, la loro irresistibile forza stilistica che spes-

Agnès Jaoui, Jean-Paul Roussillon, Sabine Azéma e Lambert Wilson

Jean-Pierre Bacri e Sabine Azéma

so pare vivere di vita propria, come fosse separata dalla storia e dai personaggi. Un gioco formale che ha le sue regole – come il gioco dei gettoni-rettangoli di M in *L'année dernière à Marienbad* – e rischia di assorbire interamente l'attenzione dello spettatore. E tuttavia un gioco indispensabile per cogliere gli altri elementi dell'opera, quelli più propriamente contenutistici, che dovrebbero trasmettere i significati reconditi. Nel senso che, solo accettando le regole del gioco, immergendosi totalmente nei percorsi ludici della forma, nel suo mutarsi a seconda delle situazioni, nel suo avvolgersi attorno a un tema centrale, nelle sue variazioni tematiche, e quindi anche nei suoi soprassalti stilistici, nelle sue invenzioni e sorprese, è possibile penetrare nell'opera stessa, coglierne dall'interno gli sviluppi drammatici, e anche i sottintesi ironici, le motivazioni critiche. Perché Resnais, a ben guardare, non si ferma mai alla superficie delle cose, al puro piacere della forma perfetta, al gusto raffinato della bella immagine o, più ancora, dei raccordi di montaggio, ma va oltre, purché lo si sappia seguire nel suo cammino intellettuale.

Fin dalla sequenza d'apertura di *On connaît la chanson* – quella del generale tedesco, comandante in capo delle truppe germaniche di stanza a Parigi durante la seconda guerra mondiale, che riceve da Hitler l'ordine di distruggere la città e, affranto, dopo avere posato il telefono, intona, con voce femminile, la famosa can-

zone di Josephine Baker *J'ai deux amours, mon Pays et Paris* – non solo lo stile del film, ma il suo sottofondo ironico, appaiono in primo piano. O meglio, fin da subito, Resnais mostra allo spettatore, al tempo stesso, il carattere del suo film e la dimensione ludica in cui vuole collocare storia e personaggi, la forma che prenderà corpo nel corso della rappresentazione e il "mistero" che potrebbe avvolgere uomini e cose, luoghi e situazioni. Come un invito a porsi nella posizione dell'osservatore curioso e divertito, intelligente e ammiccante, compartecipe del gioco propostogli dal regista, disposto a giocare anch'egli con le immagini e i suoni che via via appariranno sullo schermo.

Ma questa prima sequenza, questo incipit apparentemente "straniante" per la sua intrinseca estraneità al contesto narrativo e drammatico entro il quale si collocheranno le vicende dei singoli personaggi e i loro rapporti sentimentali e ambientali, sembra più propriamente una sorta di introduzione stilistica, una indicazione del percorso estetico da seguire, piuttosto che un'anticipazione del racconto. Nel senso che l'episodio ambientato più di cinquant'anni prima, in una dimensione spettacolare evidentemente caricaturale e senza diretti legami con l'attualità dell'ambientazione del film – se non il richiamo a ritroso che Camille, nelle vesti di accompagnatrice turistica, fa durante la visita dei giardini delle Tuileries lungo Rue de Rivoli (sede del comando germanico durante l'occupazione di Parigi) – funziona soprattutto, appunto, come indicazione di stile, chiave di lettura dell'intera rappresentazione schermica. La quale è dichiaratamente ludica, divertente e divertita, e tuttavia, grazie anche a quel richiamo terribile e tragico della guerra (sia pure in un'ottica deformata dalla caricatura), non priva di una dimensione drammatica: magari di una drammaticità che si rivelerà essere in primo luogo "quotidiana", affidata ai piccoli conflitti sentimentali o alle incertezze di carattere, agli equivoci amorosi o ai momenti di instabilità psicologica; molto lontana, quindi, dai temi impliciti nella sequenza d'apertura, vicina invece – attraverso il ricordo del passato, ormai introiettato quasi senza più memoria della realtà – alla vita di tutti i giorni, cinquant'anni dopo, in una società di capitalismo avanzato e di crisi di valori, dominata non più dalla paura o dagli ideali, ma dalla banalità del vivere, se non proprio dall'egoismo individuale e dal disprezzo dell'altro.

Di questa realtà di fine secolo, alle soglie del Duemila, in una Parigi che pare lontanissima dalla Parigi dell'occupazione tedesca (quella più vicina al cuore e alla memoria di Resnais), *On connaît la chanson* non vuole darci un'immagine problematica, aperta a tutte le possibili critiche ideologiche e politiche, economiche e sociali; ma semplicemente un quadro d'insieme, fitto di personaggi semplici, di ambienti quotidiani, di situazioni normali, appunto di quella "banalità del vivere" di cui si è detto. Ma è una banalità che viene riscattata proprio dallo stile di Resnais, in quanto veicolo per trasmettere segni e simboli di una più ampia realtà comportamentale, che lo sguardo attento e partecipe del regista ci mostra nei suoi multiformi aspetti, anche (se non soprattutto) paradossali, casuali, ironici, persino grotteschi. D'altronde il gioco è proprio quello di porre i singoli personaggi lungo un percorso

che tende a somigliare al “gioco dell’oca”: un percorso a piccoli ostacoli che richiede la partecipazione di parecchi giocatori, ognuno con una sua strada e un suo “destino”. Ed è l’intrecciarsi di questi destini individuali – apparentemente casuale, ma di fatto dominato da una regola combinatoria predeterminata (sebbene ignota allo spettatore) – che forma il mosaico, o meglio il puzzle, i cui pezzi si vengono a riunire a poco a poco. Naturalmente gli autori del puzzle (Alain Resnais, insieme ai soggettisti-attori Agnès Jaoui e Jean-Pierre Bacri) ne sono anche i giocatori, coloro che lo risolveranno integralmente, lasciando lo spettatore nel ruolo di semplice osservatore passivo; ma è proprio questa duplicità di funzioni, con gli scambi continui fra il progetto e la sua realizzazione, fra lo schema compositivo e le singole figure che dovranno riempirlo e completarlo, a costituire il luogo della partecipazione attiva dello spettatore. Il quale, non solo è costretto dalla stessa piacevolezza del racconto a seguire le varie tappe – e pause, e riprese, e incroci, e deviazioni – dei vari percorsi individuali, con un piacere intellettuale non trascurabile, ma anche se ne sente, in certo senso, partecipe: attore anch’egli di una rappresentazione sfaccettata, che gioca sul duplice versante del divertimento e della memoria, dell’attualità e del ricordo.

Perché – come quasi sempre nell’opera di Resnais – la memoria ha una sua funzione precisa, il ricordo si carica progressivamente di una dimensione individuale (per ciascuno spettatore, soprattutto di lingua e cultura francese, data la natura delle canzoni citate e i luoghi delle loro citazioni). Sebbene il film si muova nel presente (al di fuori dell’incipit di cui si è detto) e paia esaurirsi negli intrecci delle singole storie e negli incroci spaziali e temporali, non v’è dubbio che il richiamo al passato attraverso le canzoni e i loro cantanti svolga una sua funzione precisa. Ogni sequenza, spesso ogni scena all’interno della sequenza, si modifica proprio per mezzo della canzone citata, delle parole cantate, della voce del cantante, che richiamano alla memoria il tempo trascorso, gli anni – pochi o molti, a seconda delle circostanze – in cui quelle canzoni, quelle parole, quel cantante ebbero il loro successo. Ed è quel lontano (o vicino) successo a determinare l’accendersi dei ricordi, l’aprirsi della memoria, in ogni singolo spettatore. Da qui il carattere sostanzialmente individuale della ricezione del film, il rapporto personale che si viene instaurando fra lo schermo e la platea, non genericamente intesa ma composta da singoli spettatori. La citazione diventa il veicolo del ricordo, ma anche, e contemporaneamente, il luogo in cui il personaggio esce dalla sua parte per assumerne un’altra, in cui l’attore pare abbandonare il personaggio – in certi casi, quando il timbro della voce cantata è in evidente contrasto con quella parlata, ciò è ancor più marcato, quasi imposto – per mostrarsi come tale, fuori della finzione (o dentro un’altra finzione contrapposta e incongrua). Allora la memoria diventa la struttura portante dell’intera costruzione drammaturgica, e ogni sequenza e ogni scena si collocano al tempo stesso dentro e fuori il tessuto narrativo, come un continuo alternarsi di finzione e realtà, laddove tuttavia l’una e l’altra non sono che due aspetti complementari della

stessa finzione. Nel senso che lo stile del film, evidenziato fin dall'incipit, tende a mescolare non soltanto passato e presente, attraverso la combinazione delle immagini attuali e delle canzoni citate, che appartengono al passato, ma anche i vari gradi della finzione schermica, che assume una rilevanza a più livelli, in cui i personaggi acquistano di volta in volta aspetti realistici e risvolti fantastici, si presentano come tali, nel contesto di una storia e un ambiente verosimile, e poi si negano alla verosimiglianza assumendo atteggiamenti e movenze evidentemente artefatti, non foss'altro perché si mettono a cantare all'improvviso, non con la propria voce ma con la voce altrui (altrimenti il film sarebbe un musical o una sua rilettura parodica). Ed è in questa continua modificazione delle regole della drammaturgia cinematografica classica, condotta da Resnais con l'abilità combinatoria che gli riconosciamo, che risiedono non soltanto la raffinatezza del gioco scenico, ma anche il suo significato profondo. Che è, come si è accennato, lo studio delle relazioni interpersonali in una situazione data, o meglio in una società che tende a renderle aride, utilitaristiche, privandole di quella dimensione sentimentale, affettiva, persino irrazionale, ma contro la quale è possibile combattere e vincere, attingendo anche, se non soprattutto, a quei brandelli del passato, appunto a quei ricordi, a quella memoria, che le canzoni, col loro fascino discreto e la sottile nostalgia che portano con sé, fanno rivivere. In questo senso le piccole storie e i piccoli equivoci che punteggiano *On connaît la chanson* non sono fine a se stessi, ma contengono una potenzialità di analisi comportamentale, che non viene meno solo perché essi paiono gratuiti.

D'altronde l'apparente gratuità degli espedienti filmici impiegati – in particolare l'abile passaggio, in una medesima scena, dalla parola al canto e da questo a quella senza soluzione di continuità, con un gioco estremamente sofisticato della recitazione, intesa in tutte le sue possibilità espressive e dinamiche – va collegata al contenuto esplicitamente umoristico, o meglio leggermente satirico e parodistico, della storia, articolata in una serie di sottostorie che si rincorrono sino alla soluzione finale. Queste sottostorie, che poi costituiscono la ragion d'essere del film, si sviluppano per capitoli isolati, i quali tuttavia, nel corso della narrazione, tendono a fondersi l'un l'altro. Capitoli che consentono, dapprima, un approccio di tipo informativo alle varie situazioni e ai diversi personaggi, attraverso un'informazione che, a dire il vero, risulta alquanto approssimativa e tendenzialmente sfuggente; in seguito, una più puntuale caratterizzazione delle une e degli altri, di modo che le singole storie vengano precisandosi a poco a poco, con dettagli e puntualizzazioni sempre più esaurienti. Ed è proprio la struttura ad incastro della narrazione, il suo sfrangiarsi in momenti autonomi per poi ricomporsi in unità narrative coerenti e conseguenti, a consentire un percorso ermeneutico che chiarisce tutti i presunti equivoci e risolve le questioni lasciate in sospeso.

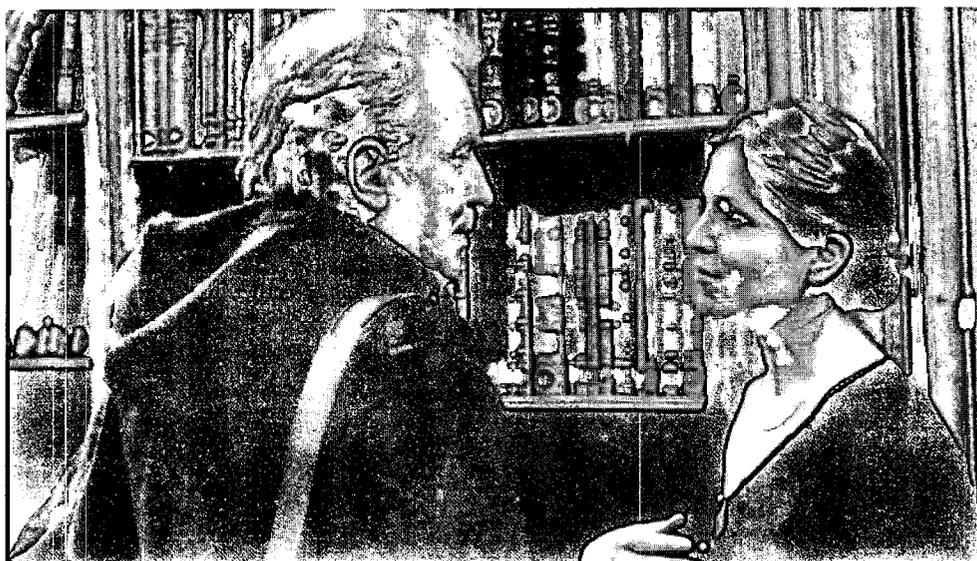
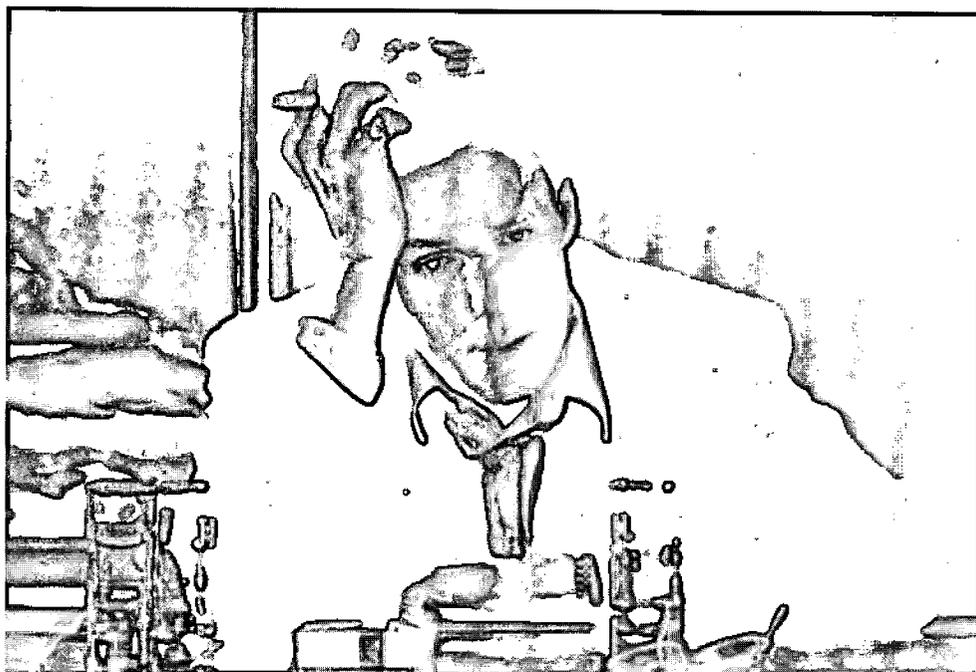
All'interno di questa struttura circolare – che tuttavia si apre di continuo su nuovi scenari, con conseguenti sottostrutture, questa volta lineari – è facile allora collocare i personaggi e seguirli, come fa Alain Resnais, con un occhio al tempo stesso

indagatore e complice, osservatore e partecipe. Tanto che si rimane sempre in bilico fra l'attenzione che suscitano le diverse situazioni in cui i personaggi vengono a trovarsi e la complicità che essi suggeriscono nei loro vagabondaggi e spostamenti, incontri e scontri, equivoci e rappacificazioni. Un'attenzione e una complicità che sono alla base tanto della costruzione quanto della ricezione dell'opera, tutta giocata su questo duplice registro formale. Così non è difficile, una volta entrati nell'universo ludico di Resnais e disposti a seguire le sue indicazioni – che da intellettualistiche si fanno nel corso dell'azione sempre più appassionate e coinvolgenti – dare a ciascun personaggio il suo giusto posto nel contesto drammaturgico complessivo: come parti di uno spettacolo che si costruisce cammin facendo, ciascuna portando qualcosa di suo e interagendo in maniera determinante con le altre.

Se il primo personaggio che compare sullo schermo, dopo l'incipit, è Camille Lalande – interpretata da Agnès Jaoui, uno degli autori del soggetto del film – che, in attesa di discutere la sua tesi di laurea in storia, fa l'accompagnatrice turistica; a lei si lega immediatamente, seppure quasi in disparte, come personaggio minore, addirittura come figurante, Simon (André Dussollier), impiegato in una agenzia immobiliare. Una coppia (impropria) che, nel corso del film, diventerà centrale, tanto che le altre storie e gli altri personaggi paiono ruotarvi attorno (sebbene la struttura "aperta" della narrazione, che assumerà solo in seguito una forma circolare, non consenta all'inizio di vederla come tale). Ed è questa coppia, come d'altronde le altre che esistono, o si formano, o si sciolgono, a costituire uno dei motivi salienti, se non proprio il motivo fondamentale, di *On connaît la chanson.* Nel senso che le variazioni che nascono da quel motivo, e si dispiegano di sequenza in sequenza, rimandando di continuo al tema di fondo, ne riprendono gli elementi costitutivi e li sviluppano secondo le varie situazioni e i diversi momenti drammaturgici o narrativi.

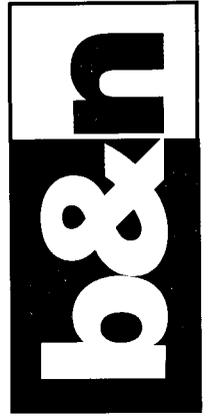
A Camille e Simon si aggiungono via via gli altri personaggi, legati più o meno strettamente fra di loro, in un vero e proprio girotondo di situazioni e ambienti che pare allargarsi di continuo, sino a raggiungere, a tratti, una sorta di kermesse gioiosa, ma anche a volte melanconica, grottesca ma anche sentimentale, divertente ma anche drammatica: un caleidoscopio multicolore, cangiante e vario nelle sue molteplici immagini semoventi, che producono a loro volta altre immagini e rifrazioni, forme e variazioni. C'è Marc Duveyrier (Lambert Wilson), il proprietario dell'agenzia immobiliare, datore di lavoro di Simon, che fa la corte a Camille, ma nello stesso tempo cerca di vendere uno splendido alloggio a Odile (Sabine Azéma), senza rivelarle gli inconvenienti. E c'è Claude (Pierre Arditi), il marito di Odile, che cerca di sconsigliarle l'acquisto, e c'è Nicolas (Jean-Pierre Bacri, l'altro autore del soggetto del film), un vecchio amico di Odile, che diventa il confidente di Simon. E ci sono altri personaggi minori, di contorno, che si inseriscono fra le trame delle varie storie, aprendo piccoli spiragli su un'umanità che appare, nella sua esistenza quotidiana, percorsa da piccoli o grandi drammi, da incertezze o delusioni, come Jane (Jane Birkin), la moglie straniera di Nicolas, o il vecchio padre di Camille e Odile (Jean-

Paul Roussillon). Ma ci sono soprattutto le canzoni, con il loro duplice significato letterario e musicale, che in non pochi casi vengono ad assumere la funzione di personaggi, addirittura di protagonisti, laddove l'azione scenica si costruisce su di esse come sull'elemento primario della composizione spazio-dinamica. Perché è sul ritmo della musica e sul significato delle parole (ma anche sul timbro della voce, riconoscibile) che quasi tutte le sequenze sono strutturate, in una integrazione fra recitazione e movimenti degli attori, gestualità e sottofondo musicale (che spesso balza in primo piano) di rara coerenza scenica.

Si può leggere su un programma di sala del film: «Tutti conoscono la canzone: si litiga e ci si perdona, si mente poco o tanto e si dimentica, ci si innamora e ci si lascia, ci si ritrova con qualcuno mentre ci si strugge per qualcun altro... Gli equivoci che infiorano la nostra esistenza sono altrettanto banali dell'hit parade della canzone». È questa banalità a costituire il tema principale di *On connaît la chanson,* e sono gli equivoci, i malintesi, a reggerne la struttura narrativa, in un incastro di momenti, volta a volta esilaranti e sentimentali, drammatici e grotteschi, che nascono proprio dalle canzoni e dalla loro "banalità". Ma la bellezza del film risiede nella progressiva mutazione che il banale quotidiano subisce attraverso quell'uso raffinato non solo delle parole e della musica, ma anche delle inquadrature e del montaggio, a cui si è fatto cenno. Una mutazione di registro – addirittura dal "banale" al "sublime" – realizzata da Resnais con uno stile di regia che fa tutt'uno con la costruzione a incastro della storia. È come se il progredire delle singole vicende e il loro

André Dussollier e Agnès Jaoui

Lambert Wilson

venirsi a trovare su terreni contigui, mescolandosi e sciogliendosi secondo un progetto narrativo rigoroso, non seguissero soltanto l'andamento letterario e musicale delle molte canzoni citate, ma anzi ne suscitassero l'uso, ne provocassero la necessità espressiva. In questo senso quella che appare come la banalità del quotidiano – evidenziata tanto dalle immagini quanto dalle parole e dalla musica delle canzoni – diventa qualcosa d'altro, si arricchisce di motivazioni ulteriori, si dilata sino a conquistare la sfera dell'analisi di costume, della critica sociale, della ricerca comportamentale. Le schermaglie amorose come i bisticci caratteriali, le menzogne inutili come le piccole vendette, e tutta la serie di comportamenti abituali che segnano i nostri giorni e la nostra vita di relazione sono mostrati in tutta la loro potenzialità dirompente, ma sempre con discrezione, con quella leggerezza di tocco che pare unire in un unico elemento spettacolare il taglio delle inquadrature e la musica, il ritmo delle canzoni e il montaggio. Questa fluidità di rappresentazione tende a sottolineare l'aspetto ludico dell'opera – un aspetto fondamentale, che non può essere trascurato – ma non impedisce, anzi sollecita, una partecipazione più profonda, coinvolgente e intellettualmente vigile. Non foss'altro perché i personaggi non sono semplicemente le pedine di un raffinato gioco ad incastri, ma hanno una loro propria vita, un loro spessore emozionale, che non ci lascia indifferenti.

In questa prospettiva *On connaît la chanson* si colloca lungo la scia tracciata da Alain Resnais a partire almeno da *Mélo* (1986), cioè da quando i suoi interessi si sono rivolti maggiormente alla struttura formale del film, alla sua costruzione stilistica in rapporto ai temi, spesso, almeno apparentemente, ludici ed estravaganti. Ma, a ben guardare, e risalendo all'indietro sino agli esordi della sua carriera, non v'è dubbio che questi interessi, che possiamo definire formali in senso lato, sono sempre stati alla base dell'elaborazione spettacolare dei suoi film rispetto alla materia trattata. Tuttavia, trascurando di proposito ogni possibile riferimento alle sue opere più famose e interessanti, anche e soprattutto nell'ambito della sperimentazione linguistica, e limitandoci a un raffronto con il precedente doppio film *Smoking* e *No Smoking*, si può affermare che il nuovo cammino intrapreso – nuovo rispetto, ad esempio, a un'opera fondamentalmente sbagliata come *I Want to Go Home* (*Voglio tornare a casa!*, 1989) – sta dando dei risultati, non solo formali, di grande rilevanza. Ed è proprio questa maggiore consapevolezza del valore intrinseco della forma, della sua interna vitalità, nonché di tutte le possibilità che essa ha di cogliere la realtà nel profondo e di mostrarla nella sua complessità, a indicare il superamento di quello che possiamo chiamare l'intento ludico primario, cioè la necessità di accostarsi ai problemi dell'attualità – nella fattispecie a quelli della vita di relazione, dei rapporti di coppia, della natura dei conflitti comportamentali in una società data – senza venir meno alle ragioni dello spettacolo attraente, spiritoso, coinvolgente sia intellettualmente sia emotivamente. Un coinvolgimento, appunto non solo intellettuale ma anche emotivo, che pone *On connaît la chanson* nell'ambito delle opere più riuscite e geniali di Alain Resnais.

Regia: Alain Resnais; *sceneggiatura e dialoghi*: Agnès Jaoui, Jean-Pierre Bacri; *fotografia*: Renato Berta; *montaggio*: Hervé De Luze; *musica e arrangiamenti*: Bruno Fontaine; *canzoni*: *J'aime les filles* (cantata da Jacques Dutronc), *La plus belle pour aller danser* (Sylvie Vartan), *Nathalie* (Gilbert Bécaud), *Sous les jupes des filles* (Alain Sauchon), *Paroles, paroles* (Dalida, Alain Delon), *J'veux pas que t'en ailles* (Michel Jonasz), *Le mal aimé* e *Chanson populaire* (Claude François), *Quoi* (Jane Birkin), *Avec le temps* (Léo Ferré), *Vertige de l'amour* (Alain Bashung), *Je suis malade* (Serge Lama), *Ma gueule* (Johnny Hallyday), *La tête qu'il faut faire* e *Histoire de voir* (Henri Garat), *Amusez-vous* e *Je m'donne* (Albert Préjean), *Avoir un bon copain* e *Je ne suis pas bien portant* (Gaston Ouvrard), *Quand on perd la tête* (Dranem), *J'ai deux amours* (Josephine Baker), *Et le reste* (Arletty), *Dans la vie il faut s'en faire* (Maurice Chevalier), *Et moi dans mon coin* (Charles Aznavour), *L'école est finie* (Sheila), *Afin de plaire à son papa* (Simone Simon), *C'est dégoûtant mais nécessaire* (Koval); *scenografia*: Jacques Saulnier; *costumi*: Jackie Budin; *suono*: Pierre Lenoir; *interpreti*: Pierre Arditi (*Claude*), Sabine Azéma (*Odile Lalande*), J-P. Bacri (*Nicolas*), André Dussollier (*Simon*), A. Jaoui (*Camille Lalande*), Lambert Wilson (*Marc Duveyrier*), Jane Birkin (*Jane*), Jean-Paul Roussillon (*il padre*); *produttore*: Bruno Pesery; *produzione*: Arena Films/Caméra One/France2 Cinéma/Vega Film/Greenpoint; *distribuzione*: Istituto Luce; *origine*: Francia/Svizzera/UK/Italia, 1997; *durata*: 120'.

dossier

er do

Foto Stefano Missio

Emir Kusturica (seduto) con Branca Katić alla Mostra di Venezia

Venezia 1998
55ª Mostra Internazionale del Cinema

a cura di Veronica Pravadelli

Fare un resoconto esaustivo, sezione per sezione, film per film, di un festival come quello di Venezia va oltre le politiche editoriali di una rivista come «Bianco & Nero», poiché si sarebbe costretti a riservare a ogni opera uno spazio troppo esiguo. Si è dunque optato per le sezioni in concorso e fuori concorso. Allo stesso tempo, ci sembrava piuttosto riduttivo affidare il compito a un solo critico. Al fine di riunire diverse prospettive è stato chiesto a diversi critici italiani e stranieri di scrivere su uno dei film. Salvo poche eccezioni — dovute anche alla difficoltà, dati i tempi piuttosto stretti, di coordinare un numero elevato di interventi — questa idea, "un film, un critico" è stata rispettata. Per quanto riguarda l'ordine, si è mantenuto quello del calendario veneziano, con l'unica differenza di proporre, prima, tutta la sezione in concorso, e, poi, quella fuori concorso (*ndc*).

SEZIONE IN CONCORSO

L'albero delle pere di Francesca Archibugi

Soggetto e sceneggiatura: Francesca Archibugi. *Fotografia*: Luca Bigazzi. *Produttore*: Leo Pescarolo e Guido De Laurentiis. *Produzione*: 3 Emme Cinematografica, Istituto Luce, Rai Cinemafiction. *Interpreti principali*: Valeria Golino (*Silvia*), Niccolò Senni (*Siddharta*), Francesca Di Giovanni (*Domitilla*), Sergio Rubini (*Massimo*), Stefano Dionisi (*Roberto*). ITALIA.

Siddharta ha quattordici anni e vive a Roma con la madre (Silvia), da anni separata da suo padre (Massimo). Ha una sorella di cinque anni (Domitilla) nata dalla relazione, ormai finita, della madre con Roberto. Sulle spalle del ragazzino pesa la conduzione della casa, perché Silvia, benché voglia molto bene al figlio, è piuttosto irresponsabile. Dei tre adulti Roberto è l'unico che ha un lavoro regolare e che può provvedere al mantenimento dei figli. Durante le vacanze di Natale Domitilla va a

vivere dalla madre. Rovistando nella sua trousse la bambina trova una siringa con cui, inavvertitamente, si punge. Siddharta affronterà la situazione senza coinvolgere gli adulti.

L'albero delle pere è un film pieno di difetti, eppure... Intanto è viziato dallo schematismo sociologico, nel senso che i personaggi adulti (solo anagraficamente), sebbene individualizzati nelle psicologie e nei comportamenti, rientrano in una tipologia troppo prefissata, troppo precostituita nella sua "irregolarità" o nella sua accentuata "regolarità": la madre drogata, il padre sessantottino e capellone in ritardo, l'altro padre perfettamente integrato in una vantaggiosa routine professionale. Ci sono situazioni e soluzioni narrative che appaiono carenti o forzate, come ad esempio la scena del funerale, che vorrebbe ispirarsi alla realtà e alla verità, e che, invece, è così "recitata" da risultare solo artificiosa, cioè esteticamente falsa. A tratti i dialoghi appaiono leziosi, e in particolare sono leziose molte battute della bambina.

Eppure *L'albero delle pere*, nonostante la sua imperfetta resa espressiva, riesce a comunicare un senso di autenticità, una carica vitale, una sorta di libertà interiore nell'approccio alla materia narrativa e nei modi stessi della narrazione. Si ritrovano in questo film, assieme a diversi motivi tematici, alcune delle qualità che avevano caratterizzato gli esiti migliori del cinema di Francesca Archibugi, a cominciare dall'attitudine, insieme spontanea e voluta, a raccontare una storia: con i personaggi in azione, con il paesaggio (qui il caotico contesto urbano, connotato specialmente dagli oggetti-segni delle nuove tecnologie) che funziona non solo da cornice ma anche da coefficiente narrativo, con condizioni di normalità interrotte da eventi straordinari che determinano svolte e sviluppi drammatici, e con conclusioni, non definitive, ma neppure prive di significati precisi, desumibili proprio dallo svolgimento della storia stessa, quindi dalla rappresentazione delle esperienze vissute dai suoi protagonisti. E anche in questo film c'è, trasparente, la volontà della regista di calarsi nella dimensione e nei problemi dell'oggi, unita all'attenzione a limitare i riferimenti a quegli aspetti della contemporaneità più direttamente sentiti, più partecipati, e nei quali forse sono presenti anche indirette sollecitazioni autobiografiche.

Come in altri film precedenti, i temi e le "figure" della famiglia e dell'adolescenza costituiscono il fulcro narrativo su cui la regista impernia la vicenda raccontata. *L'albero delle pere* riprende un discorso già avviato e lo ripropone con alcune varianti, la più esibita delle quali consiste nel rovesciamento dei ruoli tradizionali. L'inadeguatezza esistenziale ora è tutta dalla parte degli adulti, i quali, pur non peccando di aridità affettiva, risultano, appunto, inadeguati, per immaturità o irresponsabilità o incomprensione, a ricoprire il ruolo di genitori; mentre i figli, costretti a supplire l'assenza o la fragilità delle figure materna e paterna, appaiono più maturi, più responsabili, più comprensivi, tanto da saper fronteggiare situazioni troppo grandi per la loro età e senza perdere di questa la naturale innocenza, gli ingenui entusia-

smi e infine il giusto egoismo. La parte migliore del film la si ravvisa proprio nel ritratto del protagonista, un quattordicenne molto intelligente, molto sensibile, molto determinato, il cui amore per la sorellina e l'attaccamento, non privo di ironia, ai genitori lo obbligano a superare, da solo e in solitudine, una serie di prove comportanti paure e dolori, ma che lo avvicinano anche all'affrancamento da un eccessivo senso del dovere, a una sana ricerca della propria, personale, felicità. La regista riesce a trasmettere la simpatia con cui raffigura, tramite un linguaggio cinematografico scorrevole e leggero, il suo piccolo "eroe", evitando i toni edificanti e le esortazioni moralistiche, senza chiamare in giudizio e anzi accettando emotivamente pure gli altri personaggi. Anche questo film, benché vi si avverta una sceneggiatura non priva di scompensi (forse per eccesso di costruzione) e la cui tenuta registica non è sempre sicura, conferma che Francesca Archibugi rientra nel novero, peraltro ristretto, degli "autori minori": minori ma autori.

Bruno Torri

Lola rennt (*Lola corre*) di Tom Tykwer

Soggetto e sceneggiatura: Tom Tykwer. *Fotografia*: Frank Griebe. *Produttore*: Stefan Arndt. *Produzione*: X-Filme Creative Pool, GmbH. *Interpreti principali*: Franka Potente (*Lola*), Moritz Bleibtreu (*Manni*), Herbert Knaup (*padre di Lola*). GERMANIA.

Lola e Manni, giovani, innamorati, e senza un lavoro regolare, vivono nella Berlino di oggi. Manni trasporta denaro per un trafficante. Un giorno dimentica una borsa con centomila marchi nella metropolitana. Ha solo venti minuti per recuperare il denaro e consegnarlo. Scaduto il termine verrà sicuramente ucciso. Disperato telefona a Lola e le chiede di portargli i soldi entro venti minuti, altrimenti sarà costretto a rapinare un supermercato. La ragazza gli promette di arrivare in tempo. Lola esce di casa e comincia a correre... ma arriva in ritardo. A quel punto non le resta che aiutare Manni nella rapina.

Gerhardt Schröder ha appena vinto le elezioni. Vi chiederete cosa c'entri questo con *Lola rennt.* C'entra. Il film rispecchia lo stato d'animo della Germania di quest'estate. Il voto, che ha cambiato i rapporti di forza in Germania, non era soltanto un voto a favore di Schröder ("Cambiamento", "Rinnovamento", "Partenza"). Era anche un voto contro l'"era Kohl", le sue incrostazioni e il suo clima da restaurazione. Tom Tykwer coglie l'avversione per il vecchio e la passione per il nuovo. Guardare avanti, rischiare qualcosa di nuovo, tentare qualcosa di impossibile: da questo stato d'animo nasce il suo film. Provate un po' a procuravi in venti minuti cen-

Franka Potente in Lola rennt *di Tom Tykwer*

tomila marchi (che a Lola servono per tirare fuori dai guai il suo ragazzo Manni). È così assurdo che una persona più ragionevole non ci proverebbe nemmeno. Lola invece corre libera contro tutta la razionalità e la gravità terrestri. Questa dinamica ha fruttato al film molte simpatie da parte del pubblico e della critica tedeschi (un milione e mezzo di spettatori in sei settimane).

Sarebbe però riduttivo vedere in *Lola rennt* soltanto un barometro della situazione della Germania tra Kohl e Schröder. Il film tratta in maniera diretta anche una realtà sociale tedesca, un aspetto che è stato notato a malapena nella presentazione a Venezia. Berlino raramente è stata fotografata in questo modo, con questa miscela di idilliaca provincia tedesca e metropoli anonima. In questa Berlino c'è una storia che voi probabilmente non avete visto, anche se avete visto il film. È la storia della donna con la carrozzina, che rischia di essere travolta da Lola. Una donna comune, palesemente di povera condizione. La si vede a casa, in un misero appartamento. L'autorità (una donna dell'ufficio assistenza per i minorenni, un poliziotto) arriva, fa irruzione nell'appartamento, toglie alla madre il bambino, che viene messo sotto la custodia dello stato. Cosa fa la donna? Piange

tra le braccia del marito, e ruba nel parco un altro bambino. Ken Loach per questa storia ha avuto bisogno di un intero film (*Ladybird, Ladybird*, 1994). A Tom Tykwer bastano *sette secondi*. Avete letto bene: sette secondi. La storia quasi ci sguscia via davanti. Ma è nel film. Questa brevità ha qualcosa a che fare con la concezione cinematografica di Tom Tykwer. Non deve raccontarci dettagliatamente la storia di questo caso sociale, perché sa che la conosciamo dai giornali, da altri film, dalla televisione. Questa è la differenza rispetto al cinema sociale documentaristico-realistico-critico che nella Germania degli anni '70 faceva Reinhard Hauff, membro della giuria veneziana. Tom Tykwer racconta le stesse storie. Solo, le racconta in maniera diversa. Completamente diversa.

Questo metodo di abbreviazione e di riduzione si estende a tutto il film. Il padre di Lola, direttore di banca, che avrà un figlio dalla sua collega e lascerà la famiglia: è un'altra di quelle storie sulla famiglia tedesca che conosciamo fin troppo bene. Tutte storie che sono buone e giuste ma sono anche noiose e non valgono un'ora e mezzo. Tom Tykwer le sfiora soltanto. Le prende come fotomontaggi, come scenette, come segni della realtà sociale. Per far ciò utilizza un'accurata tecnica di montaggio come da anni non si vedeva nel cinema tedesco, forse addirittura dai tempi del primo Alexander Kluge (e Kluge infatti, in una lettera alla Biennale, ha indicato Tykwer per portare avanti la sua teoria del montaggio degli anni '60).

Questo ha fruttato al regista, dopo la presentazione a Venezia, da parte della critica italiana, il rimprovero di aver fatto un film "meccanico", "senz'anima" "videoclippistico". Che equivoco! Naturalmente Tom Tykwer non racconta le sue storie come i padri e i nonni del cinema tedesco. Tempo veloce, pieno. Ha, però, un desiderio di riflettere a fondo sulla realtà tedesca, un desiderio che nel cinema tedesco non c'è più stato dopo anni di commedie insignificanti, popolari, commerciali. Unisce questo desiderio di realtà a un grande capriccio giocoso, con lampi di commedia. Conosce la storia del cinema e la cita con eleganza, da Buñuel a Schlöndorff. Queste sono tutte qualità di un film d'autore. Anche se è chiaro che non si tratta più del film d'autore tedesco degli anni '60 e '70, ma soltanto della sua riattualizzazione.

Torniamo di nuovo alla donna con la carrozzina. Ha un marito. Lo interpreta Wolfgang Berger. Wolfgang Berger è il regista del film *Das Leben ist eine Baustelle* (t.l. La vita è un cantiere), che due anni fa fu in concorso al festival di Berlino. Tom Tykwer aveva scritto la sceneggiatura. Di questo giovane team (Tykwer ha 33 anni) della casa di produzione "X-Filme" fanno parte anche il regista Dany Levi e il produttore Stefan Arndt. Hanno realizzato una delle più interessanti nuove fondazioni del giovane cinema tedesco. *Lola rennt* è per il momento l'apice di questa collaborazione tra giovani cineasti.

Klaus Eder

Rounders (t.l. Giocatori) di John Dahl

Soggetto e sceneggiatura: David Levien, Brian Koppelman. *Fotografia*: Jean Yves Escoffier. *Produttori*: Ted Demme, Joel Stillerman. *Produzione*: Spanky Pictures. *Interpreti principali*: Matt Damon (*Mike McDermott*), Edward Norton (*Worm*), John Turturro (*Joey Kinish*), Gretchen Mol (*Jo*), John Malkovich (*Teddy Kgb*). USA.

Mike vive a New York con la fidanzata Jo. È studente di legge, ha alle spalle un passato da giocatore professionista di poker e cerca di rifarsi una nuova vita. Quando l'amico Worm esce di prigione e gli chiede di aiutarlo a reinseririsi nel giro, Mike si trova a dover decidere tra una vita piena di rischi ed emozioni e la tranquillità di un'esistenza onesta accanto a Jo.

In un festival, come quello veneziano di quest'anno, in cui si è visto un film che inizia con una satira dell'uso tradizionale della voce fuori campo (*The Opposite of Sex*, più o meno: «Non pensiate che questo film inizi con una voce fuori campo che dice "Quell'estate cambiò completamente la mia vita"»), e un altro film con un inizio che sembra il perfetto bersaglio del primo (*Dancing at Lughnasa*, più o meno: «Quell'estate cambiò completamente la mia vita»), *Rounders* occupa il baricentro ideale di tali antipodi.

I primi dieci minuti sono istruiti da una voce fuori campo arguta, stoica, disincantata che rievoca con disinvolta classicità l'atmosfera di eccitazione e fatalità di *The Hustler* (*Lo spaccone*, R. Rossen, 1961). Per il resto, essa ricama con una eleganza e una distaccata sapienza che appaiono quasi estranee al film e alla sua struttura quadrata e scandita come quella di un edificio prefabbricato.

Come in *House of Games* (*La casa dei giochi*, D. Mamet, 1987), l'abilità nel gioco del poker è innanzitutto la capacità di saper leggere i segni della reazione della lettura delle carte sul corpo di un avversario. Ma, se un film va giudicato innanzitutto per la coerenza tra cosa dice e come lo dice, come giudicarne uno che mette lo spettatore nella condizione di decifrare platealmente e senza sforzo i *segni* del proprio racconto, mentre esalta la capacità di personaggi che sanno nascondere perfettamente i propri e leggere quelli insospettabili sugli altri? Se inizia con una batosta al tavolo che Matt Damon subisce dal pittoresco e crudele boss russo (John Malkovich), inevitabile che finisca con il suo contrario. Se in una sequenza ci viene mostrato per più volte, in un videotape, il punto con cui si conclude un'appassionante mano di poker, dovremmo stupirci se il film finirà proprio con quel punto, nella stessa maniera? I film sul poker sono tutti belli, anche quelli banali, ma, dice *Rounders*, il cinema americano di oggi lascia trapelare sempre troppo, proprio come un giocatore mediocre. Una volta che il film si avvia verso il completamento della sua ovvia drammaturgia, gli attori hanno la meglio sulla messa in scena.

I due protagonisti, Norton e Damon, riescono a convincere gli spettatori di essere davvero così in forma come i loro personaggi più di quanto ci riesca il film stesso. Sembrano *davvero* giocatori straordinari, per virtuosismo e ansia di prestazione, sembrano davvero due giovani alla conquista della vita e della rivincita sul mondo grazie al poker, perché tali appaiono anche come interpreti. È uno spunto che riguarda tutto il cinema d'oggi, e non solo quello americano, spesso umiliato dalla presenza di un corpo più espressivo del suo linguaggio, dalla vitalità ed evidenza di una densità fisica dei propri oggetti su cui la scrittura del racconto stende uno spartito risaputo, ordinario e impersonale.

Mario Sesti

Voleur de vie (t.l. Ladro di vita) di Yves Angelo

Soggetto: dal romanzo *Tímathjófurinn* di Steinunn Sigurdardóttir. *Sceneggiatura*: Yves Angelo, Nancy Huston. *Fotografia*: Pierre Lhomme. *Produttore*: Jean-Louis Livi. *Produzione*: Film par Film, France 3 Cinéma, TPS Cinéma, Cofimage 9. *Interpreti principali*: Emmanuelle Béart (*Alda*), Sandrine Bonnaire (*Olga*), André Dussollier (*Jakob*), Vahina Giocante (*Sigga*), Eric Ruf (*Yann*). FRANCIA.

Alda, Olga e Sigga, tre giovani donne, vivono in un antico presbiterio affacciato sul mare. Alda insegna in un liceo; Olga, sua sorella maggiore, si occupa della casa, mentre Sigga, figlia di quest'ultima, va ancora a scuola. La vita della casa si regge su un equilibrio delicato fatto delle visite degli amanti di Alda e del corteggiatore respinto di Olga. Equilibrio che viene rotto dalla morte improvvisa di Olga.

Sempre più spesso attori e sceneggiatori finiscono per porsi dietro la macchina da presa. Si tratta di un fenomeno ormai abituale, connesso con la natura debole della moderna regia cinematografica. Inevitabilmente anche altre figure vengono attratte, molto più di un tempo, da un ruolo che nonostante tutto continua a sedurre. Il direttore della fotografia Yves Angelo, già collaboratore di autori come Tavernier, Sautet e Corneau è uno di questi. Il suo caso è anzi paradigmatico perché, a differenza di altri colleghi che hanno alternato differenti funzioni, secondo un movimento pendolare, Angelo ha dichiarato di considerare il proprio passato di tecnico solo propedeutico alla sua odierna attività di regista a pieno tempo.

Le Colonel Chabert (*Il colonnello Chabert*), la sua opera prima, si apriva con una sequenza di desolazione, dolore e morte (dopo la fine della battaglia) che già metteva in luce le sue doti virtuosistiche e lasciava intendere fino a qual punto l'effetto plastico fosse ancora centrale per l'ex direttore della fotografia. Uno "sceneggiatore"

d'eccezione come Balzac e un attore di grande forza espressiva come Depardieu avevano permesso al regista debuttante di rinviare in quella prima occasione il confronto con una struttura drammatica. A questo schema (grande letteratura più grandi interpreti) Angelo si era ancora affidato, un paio di anni dopo, per *Un air si pur* (inedito in Italia). In quel caso l'ispirazione letteraria, dovuta a Knut Hamsun, e un piccolo plotone di attori dall'audience garantita non erano riusciti a fare il miracolo, sicché l'ambizioso disegno di un microcosmo decadente, sullo sfondo del primo conflitto mondiale, era rimasto inerte. Quelle immagini, in compenso, erano la dimostrazione tangibile di un'idea di cinema, sgargiante quanto sostanzialmente piatto, che ha libera circolazione nelle moderne accademie e nelle scuole tecniche.

Anche *Voleur de vie* appartiene a un cinema "photographically correct". È probabilmente il suo unico pregio ma è anche la fonte del malinteso che sta alla base del film. Yves Angelo si è illuso di poter entrare nell'universo nordico, quello cinematografico, fissato dalle immagini di Dreyer e di Bergman, attraverso l'artificio fotografico: plumbeo il cielo, grigi i colori della natura, sfumati gli interni, accarezzati da una luce priva di contrasti. Servendosi di un romanzo contemporaneo della scrittrice islandese Steinunn Sigurdardóttir, Angelo tenta la descrizione di due cuori femminili messi a nudo, quelli delle sorelle Emmanuelle Béart e Sandrine Bonnaire, che richiamano, nella rigidità di un conflitto insanabile e nascosto, archetipi strindberghiani.

Gli argomenti sono in fondo quelli che ci si potrebbe aspettare dal quotidiano aggrovigliato di un nucleo familiare che vive in un vecchio presbiterio a picco sul mare, con annesso cimitero: desiderio, fede, malattia, disperazione, rassegnazione, invidia. Ma la forza che simili sentimenti richiedono per essere espressi non sorregge il regista. Le atmosfere di un universo chiuso che si vorrebbero intense, tese ma sobrie, sono invece solo sovraccariche, pesantemente teatrali. Quello che avrebbe dovuto essere un film vibrante finisce per apparire compassato, a tratti compiaciuto della propria vacuità. Persino le sequenze più importanti sono prive di stile e d'ispirazione, inutilmente farcite di citazioni per lo più annunciate. Se una lezione può trarne lo spettatore è che non basta ripetere le inquadrature di *Tystnaden* (*Il silenzio*) o *Persona* per evocarne il coinvolgente potere di seduzione.

Un inutile affollarsi di stimoli che non riescono in nessun momento a tradursi in capacità creativa. Questa è la sensazione che irrimediabilmente emerge da *Voleur de vie*. Poteva essere un film salvato dalle sue attrici. Invece anche le due interpreti, generalmente capaci di comunicare turbamenti, sembrano leggere un testo cui paiono estranee. Si capisce che il regista è alla disperata ricerca di emozioni. Sentendo forse inadeguate le proprie immagini, farcisce il film di musiche incongrue (slave e folk-mediterranee) e di frasi poetiche rubate ai classici. «Fortunatamente la vita è sempre viva», fa dire il regista a uno dei suoi personaggi. Del cinema di Yves Angelo non si può dire altrettanto.

Andrea Martini

59

I giardini dell'Eden di Alessandro D'Alatri

Soggetto: Alessandro D'Alatri. *Sceneggiatura*: Alessandro D'Alatri, Miro Silvera. *Fotografia*: Federico Masiero. *Produttori esecutivi*: Simona Benzakein, Marco Valerio Pugini. *Produzione*: Medusa Film, Rete Italia, Magic Moments. *Interpreti principali*: Kim Rossi Stuart (*Jeoshua*), Said Taghmaoui (*Aziz*), Boris Terral (*Jochnnan*), Kassandra Voyagis (*Miriam*), Asher Cohen (*Jeoshua bambino*), Massimo Ghini (*centurione romano*). ITALIA.

Ricostruzione del periodo della vita di Gesù che gli studiosi hanno sempre chiamato «gli anni oscuri», e che i Vangeli liquidano in poche righe, ossia il periodo che va dai dodici anni – la visita al Tempio di Gerusalemme in occasione della Pasqua – ai trenta, l'inizio della vita pubblica.

Si è evocata spesso, in questi ultimi anni, la parola "rinascimento" a proposito del "nuovo" cinema italiano. L'ultima occasione è stata la Mostra di Venezia 1998, prima con le polemiche sull'annullamento di una sezione intitolata *Italian Renaissance*, poi con le polemiche sul Leone d'oro ad Amelio. Ma insomma come definire questo cinema italiano sempre sospeso tra "crisi" e "rinascita"?

L'impressione generale – a maggior ragione dopo Venezia '98 – è che esista ormai una generazione di registi di gran mestiere, e che tutto sommato il sistema produttivo – almeno relativamente ai loro casi – funzioni in modo moderno. «Piccoli maestri», viene da dire giocando col titolo di Daniele Luchetti: autori giovani, che dominano con grande padronanza la macchina da presa e il set, e che hanno sostituito i «grandi maestri» del passato. Resta anche l'impressione, però, che ai film manchi sempre qualcosa, che i piccoli maestri lascino delle opere incompiute, irrisolte, senza brividi né emozioni.

Così è anche per *I giardini dell'Eden*, film sulla vita quotidiana di Gesù prima degli anni fatali, arrivato in concorso all'ultimo minuto al Festival. Nonostante la bella fotografia e il bel volto di Kim Rossi Stuart, non aggiunge molto alle riletture moderne del Cristo, e senz'altro non tocca le corde di *Senza pelle*.

Certo, è impresa ardua – e dunque coraggiosa – quella di misurarsi con grandi modelli del passato: la storia decifrata in un'accezione "esistenzialistica" ne *Il Messia* di Rossellini, il ribaltamento iconografico e ideologico de *Il Vangelo secondo Matteo* di Pasolini, la rivisitazione in chiave di musical hippy in *Jesus Christ Superstar*, la codificazione estetica di *Gesù di Nazaret* di Zeffirelli, il "giallo" storico de *L'inchiesta* di Damiani, la sperimentazione formale e narrativa di *The Last Temptation of Christ* (*L'ultima tentazione di Cristo*) di Scorsese, ecc. D'Alatri non ambisce a una ennesima rilettura trasgressiva. Piuttosto, sceglie la via più "normale" di ricostruire un "anello mancante" della storia e della leggenda del Cristo, cioè gli anni che vanno dai dodici ai trenta, dalla visita al tempio di Gerusalemme

all'inizio della vita pubblica. L'idea è affascinante, e suggerirebbe un ventaglio di invenzioni narrative, per raccontare "gli anni oscuri" di Gesù, quelli su cui i Vangeli glissano con poche frasi, lasciando all'immaginazione del lettore le fasi dell'infanzia e dell'adolescenza del Cristo. D'Alatri, però, sembra non voler rischiare, né sul piano formale, né su quello dell'interpretazione. Eppure, è uno abituato a rischiare sulla sua "pelle" e su quella dell'immagine. Ma in questo suo terzo film, avviene un po' il contrario di quello che Rondolino nota a proposito de *Il Messia*: «L'analisi puramente estetica non ha molto senso, soprattutto non consente di portare il discorso ermeneutico in profondità» (*Roberto Rossellini*, Il Castoro, Milano, 1995, p.117). Qui, invece, D'Alatri sceglie proprio la superficie dell'immagine, sembra voler dimostrare di essere, di quei "piccoli maestri", il più bravo dal punto di vista della macchina da presa. Non ne aveva bisogno.

Fatto sta che le cose più belle del film sono proprio nel godimento estetico delle straordinarie immagini del Marocco, nella bellezza e forza del volto di Kim Rossi Stuart, una delle facce che più "sfondano" lo schermo italiano anni '90, nella sonorità mista di tradizioni della colonna sonora. Il "paesaggio", del resto, è una delle conquiste più interessanti dell'immaginario generazionale del cinema anni '80-'90: ci si sono confrontati Mazzacurati (anche nell'ultimo *L'estate di Davide*), Soldini, Martone, Moretti, Salvatores, Tornatore, lo stesso D'Alatri nel suo film d'esordio *Americano rosso* e nel drammatico scenario urbano di *Senza pelle*. Ora è come se il regista volesse guarire le nevrosi del suo secondo film placandole nella quiete del deserto.

Saverio, lo psicotico protagonista di *Senza pelle* (lo stesso Rossi Stuart), è diventato un Jeoshua alla ricerca di una propria identità, a volte spaventato ma sereno, pacifista e testardo, il cui corpo si integra bene nella intensità del paesaggio. Questa volta al posto dell'occhio mobile, instabile e folle di Saverio, c'è uno sguardo più fermo e maturo che interpella lo spettatore e attraversa lo spazio per abbracciarlo con l'ampiezza di un grandangolo.

Come sempre, D'Alatri si circonda di collaboratori collaudati: Cecilia Zanuso, autrice del montaggio di tutti i film del regista; Pivio e Aldo De Scalzi, che mescolano strumenti e sapori mediorientali nel commento musicale; Federico Masiero autore di una fotografia patinata; e, accanto a loro, un gruppo di attori che comprende Said Taghmaoui – l'arabo di *La haine* (*L'odio*) di Kassovitz – o alcuni amici, impegnati in gustosi ruoli di cammeo (Massimo Ghini nella parte di un centurione romano e Lorenzo Cherubini – alias Jovanotti – nella parte di David).

Nonostante la grande qualità tecnica, però, il film resta un po' sospeso tra le ambizioni autoriali e certo didascalismo da sceneggiato multinazionale (tipo *La Bibbia*), risulta irrisolto e incerto tra documento di ricerca storico-filologica e iconografia di lusso.

Ci sono, ogni tanto, degli scarti narrativi interessanti, come la danza del vecchio pazzo in cui si incarna forse un diavolo tentatore ma anche un fantasma edi-

pico da amare-odiare, con cui Gesù instaura una lotta che assomiglia a un amplesso (una sequenza che ricorda alcune immagini del Bellocchio de *La visione del sabba*). In generale, però, il film sceglie un andamento "didattico" che non si permette acrobazie né tecniche né intellettuali.

Sarebbe interessante capire perché D'Alatri abbia scelto tale tema impegnativo, perché abbia deciso di cimentarsi con tali tradizioni e confronti. È probabile che il progetto rientri in una vera esigenza privata, in una ricerca personale appassionata: «Sono stato fino a ieri un cattolico distratto, come tanti altri», ha dichiarato alla conferenza stampa veneziana. «È così che tre anni fa ho ricominciato a leggere e studiare, con passione insospettabile, qualsiasi documento in grado di riempire i vuoti della mia distrazione e a riscoprire in modo intenso e sincero la vita di Gesù». C'è dunque, senz'altro, un genuino desiderio di abluzioni metaforiche e di laiche catarsi, la ricerca privata di una spiritualità laica; c'è forse, dietro questo bisogno interiore, anche un desiderio di passare dalle arie claustrofobiche – seppur edulcorate – di regime (in *Americano rosso*), dalle cupe atmosfere piccolo-borghesi e metropolitane (in *Senza pelle*), a climi più sereni, a spazi più liberatori. Sono scomparsi i teleobiettivi ossessivi sul primo piano usati in *Senza pelle* e trionfano i grandangoli e i totali, le visioni distaccate e gli sguardi globali sulla realtà. E infine – ci sia permessa una battuta – c'è forse una inconscia risposta di D'Alatri al dilemma che abbiamo posto all'inizio: di fronte all'annoso dibattito sul presunto "rinascimento" italiano, il cineasta romano pone le basi per una "resurrezione". Siamo, in fondo, in clima di "Giubileo".

Vito Zagarrio

Conte d'automne (*Racconto d'autunno*) di Eric Rohmer

Soggetto e sceneggiatura: Eric Rohmer. *Fotografia*: Diane Baratier. *Produttore*: Margaret Menegoz. *Produzione*: Les Films du Losange, La Sept Cinéma, Canal +, Sofilmka, Rhône-Alpes Cinéma. *Interpreti principali*: Marie Rivière (*Isabelle*), Béatrice Romand (*Magali*), Alain Libolt (*Gérald*), Didier Sandre (*Étienne*), Alexia Portal (*Rosine*), Stéphane Darmon (*Léo*). FRANCIA.

Magali è una viticultrice di quarantacinque anni che vive sola nella sua proprietà di campagna. L'amica Isabelle, che da tempo la sprona a cercare un nuovo compagno, mette a sua insaputa un annuncio sul giornale. Per verificare di persona va all'appuntamento spacciandosi per Magali. Nel frattempo anche Rosine, fidanzata del figlio di Magali, trama per presentare alla donna il suo professore di filosofia. Magali incontra entrambi gli uomini a un matrimonio ed è subito attratta da Gérald, l'uomo che ha risposto all'annuncio di Isabelle.

Eric Rohmer incarna la tradizione letteraria e teatrale francese del *marivaudage*, che realizza sotto forma di «jeu de l'amour et du hasard», alla maniera del nostro grande drammaturgo del XVIII secolo. In *Conte d'automne*, che chiude il ciclo dei *Contes des quatre saisons*, aggiunge una incantevole pienezza umana e culturale, quella della Provenza, terra di antica civiltà gallo-romana, in cui ogni pietra e ogni albero sembrano inscritti nella storia che gli uomini e la natura hanno plasmato nel corso del tempo, perché fosse la cornice propizia per una certa gioia di vivere.

Il ciclo dei *Contes* presenta un'unità organica in cui ogni stagione fa entrare i sentimenti in armonia con la dominante psicologica che le si attribuisce di solito. Così, in *Conte de printemps*, si assiste alla nascita di un amore presto frustrato, poi l'*Hiver* si rivela essere la bassa stagione degli amori, mentre in *Été* si aggrovigliano le tattiche di seduzione. Ed ecco l'*Automne* con la sua nostalgia, quando la natura inizia ad addormentarsi dopo lo sfavillio estivo.

Il fine stagione è allo stesso tempo quello dei personaggi: i quattro protagonisti sono maturi quarantenni. L'autore si sofferma in questo caso su individui decisamente più adulti rispetto ai personaggi che predilige abitualmente, nei quali la giovinezza o la maturità comportano una capacità e disponibilità evidenti per la sperimentazione dei sentimenti. Il *marivaudage* di Rohmer trova qui il suo limite, anche se il comportamento dei protagonisti può rimandare a esso. Isabelle e Magali non hanno nessuna intenzione di giocare il proprio destino a testa o croce. La prima non sembra alla ricerca di un'avventura, sebbene la manovra messa in atto a favore della sua amica finisca per farlo pensare: prova per Gérald, reclutato per Magali, un'attrazione talmente evidente che quest'ultima crede a un tradimento quando li sorprende in un innocente tête-à-tête.

Solitaria e isolata dopo che i figli sono andati via di casa, Magali si trova ad essere, in maniera piuttosto curiosa, l'oggetto dell'affetto di Rosine, bella seduttrice dal sorriso carnoso. Un affetto condiviso e di cui difficilmente ci si spiega il fervore, se non con il bisogno della prima di sostituire la figlia assente, e la volontà della seconda di convincere la vedova ad accettare un nuovo matrimonio che liberi la stessa Rosine dal suo vecchio amante. Complicità femminile tra la giovane intrigante e la donna matura che ammette di «aver bisogno di un uomo», ma non immagina che ne potrà avere a disposizione due. Così, si può ben notare che sono le donne a condurre il gioco rispetto agli uomini che credono di esserne i padroni: come spesso accade nei film di Rohmer, "cherchez la femme" è la chiave dell'intreccio.

Rohmer è un umanista fedele al suo tema prediletto: la ricerca della felicità. Ma è anche un edonista che conferisce a questa ricerca un carattere pudico e ludico: la sessualità è formalmente assente e lascia il posto a una sensualità diffusa, più estetica che erotica. Del ciclo dei *Contes* l'*Automne* è il più sensuale nella sua descrizione a mezze tinte del desiderio che ispira il rituale di seduzione. Rohmer è anche un musicista che procede, di film in film, a variazioni sul tema, e si potrebbe dare a

Béatrice Romand e Marie Rivière in Conte d'automne *di Eric Rohmer*

ciascuno una caratterizzazione musicologica corrispondente all'atmosfera e al ritmo: lento, largo, allegro, ecc. Tipico delle sue preoccupazioni musicali è il rifiuto della "musica da film" in favore di ciò che chiama "la musica del film", che privilegia il respiro del racconto e valorizza i rumori di fondo come garanzia di autenticità dell'ambiente naturale e psicologico.

La sua regia si limita a collocare i personaggi davanti alla macchina da presa: detesta, a suo dire, gli effetti visivi come pure gli effetti sonori, e si sforza innanzitutto di instaurare una continuità narrativa scorrevole e duttile. La macchina fissa gli attori senza disturbarli. Spesso Rohmer si limita a una sola ripresa per meglio trarre vantaggio dalla loro spontaneità e per mantenere intatta la freschezza della loro interpretazione di primo getto: «recitate come sentite», dice loro. La riservatezza

della macchina da presa, così come la preminenza dei dialoghi, sono valsi al cineasta il rimprovero di "teatralità" esattamente come un tempo a Pagnol e Guitry, mentre lo charme dello sguardo che porta sul mondo deve molto alla naturalezza del suo approccio al reale. Non si può che lodare la finezza dei suoi intrighi e l'eleganza della sua scrittura visiva, ma anche il brio dei suoi dialoghi che mantengono tutta la loro seduzione alla lettura. Per il ricorrere dei suoi temi e la continuità del suo stile, egli continua ad affermarsi come *autore* e, a settantotto anni, si impone come uno dei più giovani.

Marcel Martin

Hilary and Jackie (t.l. Hilary e Jackie) di Anand Tucker

Soggetto: dal libro *A Genius in the Family* di Hilary e Piers Du Pré. *Sceneggiatura*: Frank Cottrell Boyce. *Fotografia*: David Johnson. *Produttori*: Andy Paterson, Nicolas Kent. *Produzione*: Oxford Films, Intermedia Films, Film Four, British Screen, The Arts Council of England. *Interpreti principali*: Emily Watson (*Jackie*), Rachel Griffiths (*Hilary*), James Frain (*Danny*), David Morrissey (*Kiffer*). UK.

Istruite dalla madre, Hilary e Jackie Du Pré si dedicano con volontà e passione alla musica: la prima suona il flauto, la seconda il violoncello. Inizialmente Hilary, la più grande, riscuote i maggiori consensi, ma è Jackie che, all'età di nove anni, rivela un talento straordinario. Con il tempo il rapporto tra le due sorelle si allenta. Jackie gira il mondo di tournée in tournée, mentre Hilary abbandona la musica, si sposa e va a vivere in campagna. Il successo porta invece una grande solitudine a Jackie, che sarà poi stroncata da una terribile malattia.

La storia della vita di Jacqueline Du Pré, la brillante violoncellista inglese che, all'apice della sua espressività, si ammalò di sclerosi multipla per poi smettere di suonare e morire dopo qualche anno, è ben più strana dei soliti soggetti cinematografici. Di per sé la sua nota vicenda farebbe correre a qualsiasi regista il rischio di scadere nel melodramma o nell'indebita licenza drammatica, figuriamoci a un esordiente.

Il film è tratto dal controverso libro scritto da Hilary e dal fratello Piers, entrambi musicisti adombrati dalla fama di Jacqueline. Chi ha attaccato il libro li ha accusati di essere mossi dal risentimento, che li avrebbe indotti a rivelare gli aspetti più segreti e imbarazzanti della vita di una delle artiste più straordinarie e stimate che la Gran Bretagna abbia mai prodotto. Coloro che sono di questo avviso non potranno farsi un'opinione migliore del film.

Altri invece pensano che, nel raccontare la storia, soprattutto Hilary non solo sia riuscita ad esorcizzare i propri fantasmi ma abbia saputo mostrare che, nonostante

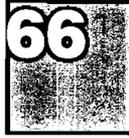
tutto (incluso il tacito consenso alla relazione tra Jacqueline e suo marito) il legame con la sorella sia sempre rimasto profondo e duraturo.

A Venezia la prima del film è stata imbarazzante, per non dire peggio. *Hilary and Jackie* non è stato accolto bene dalla stampa; i critici inglesi e americani, entusiasti, sono stati colti di sorpresa dalle evidenti riserve dei critici europei. Per questi ultimi da quella storia non era proprio il caso di trarre un film e, se proprio lo si doveva fare, sarebbe stato il caso di concentrarsi su ciò che aveva reso Jacqueline la musicista straordinaria che era, invece di accanirsi sulle sue stravaganze personali e sulla tragedia finale della sua vita. Alla proiezione per il pubblico l'atmosfera era ben diversa, con gli spettatori in piedi ad applaudire Rachel Griffiths, l'attrice australiana nel ruolo di Hilary, e Emily Watson, l'attrice inglese che veste i panni di Jackie. Il film, apparentemente, sembrava aver funzionato proprio come Tucker aveva sperato.

Allora chi aveva ragione? Intanto è evidente che Tucker ha accuratamente evitato i cliché della biografia musicale, concentrandosi, come il libro, sulla difficile relazione tra Jackie e la sorella. Tanto più che ha potuto avvalersi di due bravissime interpreti, entrambe energiche e sincere. Tuttavia, a metà del film, la struttura narrativa – la storia è raccontata da due diverse angolature – subisce una brusca virata che rischia di confondere lo spettatore. Ci sono altri momenti in cui Tucker tenta di introdurre uno stile di ripresa audace e ambizioso: mi riferisco soprattutto alle sequenze che, dopo Venezia, sono state in gran parte tagliate.

Nel complesso, però, il regista è riuscito, soprattutto grazie al dinamismo degli attori, a mostrarci la vulnerabilità di una musicista incapace di affrontare le sfide e le difficoltà tipiche della vita di una star internazionale, vita che le imponeva di restare per mesi lontana dalla famiglia e di suonare con artisti che, come il marito Daniel Barenbolm, non avevano di questi problemi.

In particolare, la sequenza in cui Jackie, a Mosca, ammassa i suoi panni da lavare per inviarli alla famiglia esprime efficacemente la sua nostalgia di casa. Per quanto avesse un talento straordinario, più di tanti altri artisti aveva bisogno di una vita normale. Il suo rapporto con Barenbolm la dice lunga su questo punto, ma non basta a far passare il marito per il cattivo della storia (anche quando lei lo chiama a Parigi dove lavora come direttore d'orchestra, e dai vagiti di un neonato si accorge che lui si è fatto un'altra famiglia). Probabilmente le fasi finali della malattia di Jackie non dovevano essere mostrate troppo nel dettaglio. Ma se così bisognava che fosse, poche attrici al posto della Watson sarebbero state in grado di rendere in modo tanto commovente e al tempo stesso terrificante il dolore e le frustrazioni per un talento ormai svanito.

Il film pare suggerire che il matrimonio di Jackie aveva raggiunto un punto di non ritorno anche prima dell'inizio della malattia, e che Barenbolm le era rimasto accanto per salvare le apparenze, poiché il pubblico che li adorava sapeva poco o nulla della loro rottura. Che lui l'avesse brutalmente provocata, anche con le migliori

intenzioni, emerge con molta chiarezza dal film, e il ritratto che dà di lui James Frain è effettivamente attenuato, e va ritenuto un protratto cammeo.

Ci sono altre buone interpretazioni, come quella di David Morrissey nella parte del marito di Hilary, destinato a diventare l'oggetto del desiderio di Jackie quando il contatto fisico assumerà così tanta importanza per lei. Mentre i genitori di Jackie, che poco avevano capito i problemi della figlia, fieri com'erano dei suoi successi, sono interpretati con solida compostezza da Charles Dance e Celia Imrie.

Hilary and Jackie evidentemente rischia di non accontentare né chi credeva che non dovesse essere girato, né chi si aspettava che fosse girato secondo i canoni del genere biografico, sondando, come il recente film canadese sul pianista Glenn Gould, quelle acque profonde e metafisiche che il vasto pubblico mostra di apprezzare più facilmente. In genere una biografia si rivolge a un pubblico ampio. Ma il lavoro di Tucker ha più lo stile di un Anthony Minghella che quello di Leigh o di Loach. E forse non è un caso che Caroline Dale, la violoncellista che suona nel film, abbia registrato anche la colonna sonora del film di Minghella *Truly, Madly, Deeply* (*Il fantasma innamorato*, 1990).

Hilary and Jackie non è però così semplicistico come si potrebbe pensare. Anche se naturalistico nello stile, corre rischi considerevoli per la modalità di scrittura che sceglie e pare accrescerli intenzionalmente, intensificandone la portata. Personalmente non credo proprio che voglia distruggere la reputazione di Jacqueline Du Pré andando a scavare nelle incertezze e nella tragedia finale della sua vita. Anzi, in un certo senso, offre una motivazione e un'ulteriore logica alla sua ben nota passionalità e al temperamento delle sue esecuzioni.

Anche il piano musicale del film è curato con una certa sensibilità. La musica di Barrington Pheloung non è mai eccessiva e i brani tratti dalle famose esecuzioni di Elgar e Dvořák sono abilmente interpretati. Ciò che invece *Hilary and Jackie* non riesce a fare è raccontare una storia non convenzionale in una maniera non convenzionale. È un film molto diretto, che coinvolge emotivamente. È probabilmente un tipico film inglese dei nostri tempi. Ed essendo così, rischia di meritarsi sia infamia che lode.

Derek Malcolm

Le silence (*Il silenzio*) di Mohsen Makhmalbaf

Soggetto e sceneggiatura: Mohsen Makhmalbaf. *Fotografia*: Ebrahim Ghafori. *Produttore esecutivo*: Mohamad Ahmadi. *Produzione*: MK2 Production/Marin Karmitz. *Interpreti principali*: Tahmineh Normatova (*Khorshid*), Nadereh Abdelahyeva (*Nadereh*), Golbibi Ziadolahyeva (*la madre di Khorshid*), Hakem Ghassem (*il negoziante*), Araz M. Mohamadli (*il musicista*). FRANCIA/IRAN/TADŽIKISTAN.

67

Khorshid è un ragazzino cieco. Vive con la madre in un villaggio del Tadžikistan e lavora come accordatore nella bottega di un liutaio. Nadereh, la piccola protetta del liutaio, lo aspetta sempre alla fermata dell'autobus per condurlo al lavoro. Khorshid è molto attento a tutti i rumori. Un giorno rimane affascinato da un musicista; cerca di seguirlo e si perde. Il padrone, stanco dei continui ritardi, lo licenzia. Khorshid va dal musicista a chiedere aiuto.

Nell'ansia definitoria che ossessiona la nostra cultura in generale (e, in particolare, il nostro mestiere di osservatori culturali), la critica europea aveva incasellato Mohsen Makhmalbaf tra i registi del "realismo". Poiché l'istanza centrale del suo cinema risiedeva nella forza di penetrazione dello sguardo, capace di rappresentare la dialettica (lo scontro) tra verità e finzione, la bella forma diventava un'istanza secondaria, accessoria rispetto alla ricerca del significato. Pur nella sua ricerca sul cromatismo, con richiami a diverse scuole pittoriche, anche un film come *Gabbeh* elaborava codici del documentario, lavorando (sono parole del regista) «sulla linea di confine tra finzione e realtà».

Le silence ha fatto saltare i riferimenti codificati, presentandosi a sorpresa come un film eminentemente formalista, la cui altissima definizione d'immagine evoca, a tratti, il cinema astratto di Sergej Paradžanov. La storia di Khorshid, ragazzo cieco di una cittadina del Tadžikistan, non mobilita più la dialettica tra realtà e apparenza, realtà e rappresentazione. Balza in primo piano l'evidenza dell'immagine, la sua attualità: assoluta nella sequenza, incriminata dalla censura iraniana, in cui la ragazzina accenna leggere movenze di danza o in quella dove la stessa si orna le orecchie con le ciliegie. Nella globalità del film, tuttavia, l'immediatezza si rivela solo apparente, un tappeto di immagini squisite sotto cui premono strati di allusività e di metafora. Un primo strato è teorizzato dal regista stesso, quando dice di essersi ispirato ai versi di Omar Khayyam («Sulla terra la vita è la cosa più importante che esiste e la vita è in questo momento») per esprimere l'esortazione a vivere nell'attimo presente, con l'incoscienza dei bambini (del bambino Khorshid), mettendo da parte passato e futuro. A rafforzare la perentorietà di una tale asserzione, *Le silence* mette in scena personaggi poverissimi: un bambino che perde il lavoro come accordatore di strumenti, attratto dal musicista girovago come dal pifferaio di Hamelin; sua madre, perseguitata dall'incubo dello sfratto; lo stesso musicista vagabondo che possiede soltanto la propria musica e si illude di potere aiutare il ragazzo intercedendo contro "sordi" come il liutaio e il padrone di casa. Un secondo e un terzo livello riguardano la cultura islamica, che resta come sempre il volano del cinema di Makhmalbaf. È qui che l'antagonismo di questo regista, dichiaratamente religioso e coranico, si manifesta in maniera più metaforica, ma forse ancora più pregnante che nei film precedenti. Se è vero che nella cultura islamica l'udito (la comunicazione sonora modulata sulle interminabili litanie della preghiera) prevale sulla vista (l'interdetto alla rappresentazione iconica), il cineasta iraniano non è mai stato

trasgressivo come lo è in questo caso, rivendicando lo splendore delle immagini e la messa in scena di un mondo colorato (tanto più struggente, nella dialettica con il ragazzo cieco) contro il grigiore e l'opacità di una concezione punitiva e penitenziale della fede religiosa. Però Makhmalbaf osa di più. Imposta la diegesi del film, precisamente, sull'elemento sonoro, in senso letterale (i canti d'amore del musicista errante) e, ancora una volta, metaforico (la musica interiore che il ragazzo sente). Al mondo sonoro della preghiera e al canto monocorde del muezzin, ambiente acustico in cui è immersa tutta la vita dei mussulmani, contrappone l'incipit della Quinta di Beethoven. Musica, all'orecchio occidentale, logorata dall'ovvietà dell'uso e svuotata di significato, ma che il contesto del film risignifica in maniera del tutto inattesa.

Roberto Nepoti

I piccoli maestri di Daniele Luchetti

Soggetto: dall'omonimo romanzo di Luigi Meneghello. *Sceneggiatura*: Sandro Petraglia, Stefano Rulli, Domenico Starnone, Daniele Luchetti. *Fotografia*: Giuseppe Lanci. *Produttori*: Vittorio e Rita Cecchi Gori. *Produzione*: Cecchi Gori Group, Tiger Cinematografica. *Interpreti principali*: Stefano Accorsi (*Gigi*), Stefania Montorsi (*Simonetta*), Giorgio Pasotti (*Enrico*), Diego Gianesini (*Lelio*), Filippo Sandon (*Bene*), Marco Piras (*Dante*), Marco Paolini (*Toni*), Massimo Santelia (*Marietto*). ITALIA.

È l'autunno del 1943. Gigi, Simonetta, Lelio, Enrico e Bene, studenti universitari, decidono di andare a combattere nell'altopiano di Asiago. Sulle colline vengono raggiunti da altri partigiani. Senza pratica alle spalle, e mossi solo da nobili ideali, si rivelano essere poco adatti alla guerra. Al primo rastrellamento il gruppo viene disperso; i primi amici se ne vanno sotto i colpi dei tedeschi. Il giorno della Liberazione faranno i conti di chi è rimasto e di chi non c'è più.

Del gioco al massacro o quanto meno della critica accigliata e supponente che sembra aver caratterizzato l'atteggiamento di buona parte dei recensori di Venezia nei confronti dei film italiani, *I piccoli maestri* è stato una delle vittime più vistose. Eppure il film di Daniele Luchetti ha più di un motivo per meritare un'attenzione meno pregiudiziale.

Innanzi tutto stabilisce uno di quei ponti fra cinema e letteratura del nostro paese che oggi sono da noi sempre più rari (al contrario di quanto avviene in Francia, in Inghilterra, in Germania, per citare tre situazioni assai prossime), specie nel giovane cinema italiano, scollegato dal quadro complessivo del procedere artistico e culturale che ci riguarda; e Luchetti lo fa prendendo le mosse da un testo di indubbia qualità e fuori dalle mode correnti, firmato da uno scrittore appartato come Luigi

Meneghello, estraneo ai salotti e ai clan. In secondo luogo, in tempi di revisionismo storico sospetto – quando non solo da alcune cattedre universitarie ma anche dalla tribuna popolare, più insidiosa, di certi grandi quotidiani si cerca di minimizzare la Resistenza come fatto minoritario e tutto sommato ininfluente sulla Liberazione del 1945, magari rivalutando contemporaneamente il senso patrio dei combattenti di Salò – ecco un film che cerca di stimolare nelle nuove generazioni (Luchetti è del 1960, dunque è nato molti anni dopo i fatti rievocati) l'immagine, il senso profondo della Resistenza come spontanea forma di opposizione al sopravvissuto regime fascista del '43-'45 e agli occupanti nazisti.

Da questa ottica scaturisce il terzo motivo di interesse, contenuto già nel romanzo autobiografico di Meneghello (Gigi rimanda evidentemente all'autore): la messa in luce del movimento di Giustizia e Libertà che darà vita al Partito d'Azione, vale a dire di un movimento che affondava le radici nel mondo degli intellettuali, dei docenti universitari, degli studenti e che proprio per questa sua radice in qualche modo elitaria resterà limitato e non sopravviverà nel dopoguerra – malgrado figure come Ferruccio Parri – all'avanzata dei grandi partiti di massa. Il cinema italiano della Resistenza, ispirato in massima parte da cineasti di area comunista e socialista, ha riflesso – il che è legittimo perché ognuno guarda alla propria tradizione storica e ideale – soprattutto la lotta organizzata sui monti, nelle campagne e nelle città dai militanti dei partiti di sinistra (i Gap), anche se non sono mancati riferimenti ad altri, soprattutto all'area cattolica, per esempio in *Roma città aperta* di Rossellini e ne *I sette fratelli Cervi* di Gianni Puccini. Luchetti ha allargato lo sguardo, ha integrato con *I piccoli maestri* la memoria cinematografica di una pagina del passato che resta fondante per la nostra attuale democrazia.

Ma il regista ha fatto qualcosa di più, come del resto Meneghello. Ha saputo ricostruire sullo schermo la particolare atmosfera morale che si respirava nel Veneto di quegli anni e di cui io stesso, per esserci stato da ragazzo e per esperienza familiare, posso dare testimonianza. Ciò che accadde in Veneto tra la fine del '43 e la primavera del '45 costituisce la smentita oggettiva della tesi revisionista secondo cui la Resistenza fu un fatto minoritario di fronte al quale la gran parte della gente, pur senza simpatizzare con i nazi-fascisti, sarebbe restata estranea o indifferente. Al contrario, in Veneto, anche chi non aveva maturato coscientemente scelte politiche nuove, anche chi non si sentiva di arruolarsi nelle file combattenti dei patrioti, esprimeva in cento modi una solidarietà diffusa: dal leggere e diffondere la stampa clandestina al fornire abiti civili ai militari in fuga, dal nascondere ebrei al fornire cibo e denaro ai partigiani.

Detto questo, ed è già molto, sulla validità culturale del film di Luchetti, veniamo invece ai limiti e ai difetti che certo ci sono e non vanno taciuti. Di fronte a un romanzo che si distingue per il livello stilistico della sua prosa, manca un'equivalente ricerca di qualità stilistica propriamente cinematografica e la sceneggiatura – dovuta, oltreché al regista e al suo fido collaboratore Starnone, a una coppia col-

laudata come Rulli e Petraglia – ha il torto di mettere in fila episodi e situazioni riducendoli talvolta ad aneddotica, senza quel respiro globale forte, quel senso epico vero, che doveva risaltare in contrappunto all'allegra improvvisazione del gruppo di studenti e neolaureati dell'Università di Padova i quali, influenzati dall'esempio di un loro professore, si mutano in partigiani senza averne la preparazione tecnica-militare, creando dunque più confusione che risultati. È molto genuino, anticipando certo assemblearismo del futuro '68, rappresentare lo iato tra la verità dura e dolorosa della guerra, di cui la lotta partigiana è un aspetto, e l'astrattezza parolaia di quei giovani intellettuali, ma è narrativamente debole l'espressione del quadro storico generale, mentre molto meglio si trovano regista e sceneggiatori quando devono raccontare gli stati d'animo dei protagonisti. L'immagine visiva dell'epoca, anche grazie a un direttore di fotografia come Giuseppe Lanci, non nuovo al cinema della memoria, è buona, specie nelle sequenze urbane (Venezia e l'insurrezione di Padova), mentre disturba nella prima parte sull'altopiano di Asiago l'eccessiva "pulizia" di volti e abiti dei giovani interpreti. Tra questi ultimi, Stefano Accorsi ha la "faccia giusta" e riesce perciò persuasivo, ma è Stefania Montorsi, nello sfaccettato disegno dell'inquieta Simonetta, a mettere a segno con grinta il personaggio più compiuto.

Ernesto G. Laura

La nube (t.l. La nuvola) di Fernando E. Solanas

Soggetto e sceneggiatura: Fernando E. Solanas. *Fotografia*: Juan Diego Solanas. *Produttori esecutivi*: Fernando E. Solanas, Philippe Cosson, Bertrand Van Effenterre. *Produzione*: Les Films du Sud, Cinesur, Continent Film, Bim Distribuzione. *Interpreti principali*: Eduardo Tato Pavlowsky (*Max*), Angela Correa (*Fulo*), Laura Novoa (*Paula*), Franklin Caicedo (*Enrique*), Christophe Malavoy (*Cholo*). ARGENTINA/FRANCIA.

Il film è diviso in quattro atti e narra gli sforzi di un gruppo di teatranti per difendere le sorti del loro teatro che sta per essere venduto e demolito. Grazie anche all'intervento del pubblico, alla fine riusciranno nell'intento. Se questo è in sintesi l'intreccio principale, la maggior parte del film è però dedicata al racconto di storie parallele che riguardano le difficoltà quotidiane dei protagonisti: l'amore, la ricerca di un lavoro, i problemi economici ecc.

Fernando *Pino* Solanas impiega la videocamera per prendere appunti che poi utilizza per i suoi progetti. Nel caso de *La nube*, solo dopo aver scattato più di duemila fotografie e aver registrato trenta ore di nastro, cominciò a scrivere la sceneg-

giatura, alla fine del 1995. Quattro mesi più tardi l'aveva portata a termine, ma fu definitivamente pronto per girare solo nel settembre 1997, un anno prima della presentazione del film alla Mostra di Venezia. Tuttavia, non sono solo queste motivazioni di carattere professionale a giustificare gli ampi margini di tempo che separano i film del regista de *La hora de los hornos* (1968) o di *El sur* (1988). Come tutti i franchi tiratori del cinema contemporaneo, il cineasta argentino è costretto ad approfittare delle occasioni che lasciano i grandi canali di distribuzione per trovare uno spazio che divide con altri registi i cui segni di identità non sono indicati nel passaporto ma piuttosto nello sguardo che i loro rispettivi film adottano nei confronti della realtà.

Come Theo Angelopulos, Manoel de Oliveira, Raúl Ruiz, Victor Erice o Abbas Kiarostami, Solanas è un artista che rivendica una concezione del cinema come rappresentazione della realtà; un cineasta che si serve del linguaggio cinematografico per disvelarne il carattere artificioso. Da questa prospettiva, *La nube* è un film realizzato in contrasto con le tendenze dominanti, che vuole opporsi a una determinata concezione del mondo. Nella rappresentazione di una Buenos Aires in cui piove ininterrottamente da mille e seicento giorni e in cui la maggior parte dei pas-

La nube *di Fernando E. Solanas*

santi cammina a ritroso, traspare una volontà antinaturalistica e, al tempo stesso, una negazione della normalità quotidiana.

A queste negazioni categoriche *La nube* contrappone, tuttavia, una serie di valori positivi, intesi come ultime roccaforti. Il vecchio Teatro del Espejo, costruito nell'antica "Lonja del pescado", a Barracas, si erge come un'esplicita trincea in cui una trentina di enormi ritratti di grandi figure del teatro universale e argentino – da Shakespeare a Čechov, da Brecht a Beckett passando per Marechal o Gorostiza – proteggono i membri di una compagnia che si rifiutano di abbandonare l'edificio, di fronte alle pressioni degli interessi commerciali e all'indifferenza dell'amministrazione.

"On connaît la chanson", ma Solanas la riveste di una milonga con la partitura di Gerardo Gandini, premiata a Venezia, e la fa interpretare da alcuni ammirevoli comici nella cui orbita gravitano un attore-regista così maturo ed esperto quanto istrionico, una ballerina brasiliana tentata dalla prostituzione per poter sopravvivere, un cantante di tango immobilizzato su una sedia a rotelle e il coraggioso speaker di un'emittente pirata che si chiama Radio Espera (Radio Speranza). Malgrado la loro ingenuità, o la loro caratterizzazione in certe occasioni eccessiva, risulta impossibile non stabilire generose correnti di simpatia verso questi esseri che lottano per sopravvivere contro i burocrati insensibili alla musica, contro i premi televisivi che provocano amnesia o, in ultima istanza, contro le ruspe che minacciano di demolire il loro sogno.

Il fatto che un ottanta per cento del film corrisponda a immagini girate con la macchina da presa in movimento o che la colonna sonora sia stata curata sotto la direzione dello stesso tecnico responsabile di quella di *Underground* di Emir Kusturica, è la riprova di quanto *La nube* sia una sinfonia audiovisiva dotata di una coreografia ben concertata. La struttura drammaturgica non segue le norme della narrazione classica ma si sviluppa in conformità dei parametri agglutinanti, qualche volta concentrici, dei racconti di Cortázar. In un certo modo, anche l'ultimo film di Solanas ha qualcosa di una favola, poiché lo spettatore minimamente consapevole sa che tutto è finzione: la vittoria morale di alcuni personaggi, che vivono di impostura nei confronti di una realtà esplicitamente ipocrita; e anche un mezzo come il cinema, che, per sua stessa natura, fa altrettanto. E tuttavia, c'è qualcosa, ne *La nube*, che invita all'adesione incondizionata, poiché possiede l'impeto di un poema scritto in immagini.

Esteve Riambau

Tráfico (t.l. Traffico) di João Botelho

Soggetto e sceneggiatura: João Botelho. *Fotografia*: Olivier Gueneau. *Produttore*: Paulo Branco. *Produzione*: Madragoa Filmes, Gémini Films, Zentropa

Productions. *Interpreti principali*: Joaquim Oliveira (*Gesù*), Adriano Luz (*Hélio*), Rita Blanco (*moglie di Hélio*), Branca Camargo (*donna dai capelli rossi*), João Perry (*banchiere*). PORTOGALLO/FRANCIA/DANIMARCA.

Commedia stravagante dove si intrecciano storie e avventure diverse passando in rassegna vari ambienti alto-borghesi della società portoghese. Tutto ha inizio quando una famiglia in vacanza trova un tesoro nascosto. Quello stesso giorno due preti decidono di chiudere la loro chiesa. Un banchiere ha le allucinazioni uditive quando parla del suo danaro; un generale è alle prese con un traffico d'armi, mentre la moglie si occupa d'arte e di pettinature assurde. E molte altre avventure.

In Portogallo, ormai l'unico paese d'Europa a difendere le ultime propaggini di un grande cinema nazionale che cerca di non soccombere all'omologazione futura sotto il segno dell'Europa unita, *Tráfico* può essere considerato un film emblematico di questa tendenza e di questo spirito. Mentre enti pubblici, commissioni comunitarie e committenti televisivi spingono nella direzione di un cinema di sceneggiatura, Botelho recupera lo spirito più visionario del suo cinema nazionale e lo traduce in un capolavoro quasi irripetibile.

Se il cinema di regime cerca di dosare equamente ritmo, impegno e divertimento, cosa c'è oggi di più eversivo di una commedia acida e folle, dove il flusso delle immagini consente repentine impennate e dove è estremamente difficile non solo la sceneggiatura desunta, ma anche il semplice racconto della trama? *Tráfico* si ricorda soprattutto per i personaggi che ballano in piscina, con la macchina da presa posta dove non viene mai messa in questi casi; e anche per la trovata delle sardine riempite di cocaina, ottimo modo per visualizzare l'ansia di ricchezza e di consumo che può soppiantare la tradizionale vena pessimistica lusitana la quale, come sappiamo da Pessoa, è il tratto fondante di un intero universo culturale. Contrapposto a tutto questo, il mondo di due barboni che vivono di rifiuti e incassano emarginazione; che non sono sicuramente eroi positivi, ma che in ogni caso impersonano la libertà dal consumismo, la sola libertà oggi possibile (sembra dire Botelho) e per la quale valga la pena di combattere una battaglia. Perché si capisca che questo spiritualismo non ha alcun contatto con i poteri e gli schieramenti presenti, Botelho evita (pur facendo un film politico) di proporre qualsiasi metafora rivoluzionaria classica, e al tempo stesso irride le sponde religiose istituzionali (i preti, secondo il dettato surrealista, sono intrinsecamente parte del potere: infatti fanno allegro mercimonio degli oggetti sacri). Perché si capisca che non c'è alcuna fiducia nei confronti delle virtù salvifiche che il popolo conterrebbe comunque dentro di sé, si immagina una proiezione di regime con un film virato al rosso e reazioni che non lasciano intravedere un grande antagonismo. E tutte queste scene madri (alle quali va almeno aggiunta quella divertentissima in cui si raccontano le visioni del capo del governo e del presidente della banca) hanno una caratteristica comune:

arrivano improvvise nel fluire della storia, e con la stessa lievità si esauriscono senza mai durare un secondo più del necessario. Non esiste, per Botelho, un termine di paragone nel cinema contemporaneo: e infatti i suoi riferimenti sono tutti al cinema classico. Personalmente non riesco a seguire un suo film senza pensare a John Ford, l'unico regista capace di realizzare una sintesi, al massimo livello, tra epica e umorismo; il riferimento a Buñuel, indicato da molti recensori, è invece molto più discutibile. La grandezza di *Tráfico* è che può essere letto come un film su tutto il mondo, cosa che raramente accade. E, al tempo stesso, come un insieme di suggestioni visive di rara intensità. Abituato a un prodotto omologato, il pubblico di Venezia non lo ha particolarmente amato e, dal canto suo, la giuria lo ha completamente ignorato: non aveva alle spalle grossi interessi, particolari giochi di potere, sostegni mediatici e prospettive commerciali. Se i festival devono essere il luogo in cui si presentano le anteprime per i film in uscita, allora tutto questo risponde a una precisa logica. Se invece i festival devono servire ai film e a scoprire percorsi cinematografici inediti, forse *Tráfico* è il film che maggiormente avrebbe meritato, tra quelli selezionati a Venezia 1998.

Stefano Della Casa

Terminus Paradis (t.l. Capolinea Paradiso) di Lucian Pintilie

Soggetto e sceneggiatura: Lucian Pintilie. *Fotografia*: Calin Ghibu. *Produttore*: Martin Karmitz. *Produzione*: MK2 Productions, SCCMCR. *Interpreti principali*: Costel Cascaval (*Mitu*), Dorina Chiriac (*Norica*), Doru Ana (*Nea Gili*). FRANCIA/ROMANIA.

Siamo nella periferia di Bucarest. Norica, giovane cameriera, e Mitu, guardiano di porci, si incontrano e passano una giornata assieme. Passione erotica e disperazione esistenziale cementano il loro legame. Vi sono però due ostacoli: Mitu deve arruolarsi nell'esercito e Norica sta per sposare il cinquantenne Gili, proprietario del locale dove lavora. Mitu però non si rassegna e farà di tutto per avere la ragazza.

Pintilie è sempre stato un autore in lotta con se stesso, con i suoi ammiratori e con il suo Paese, che ama e odia allo stesso tempo. Questo conflitto si riflette in una creatività turbolenta che ha caratterizzato, nel bene e nel male, la sua imponente figura di regista cinematografico e teatrale. Le radici di questa profonda inquietudine vanno ricercate nella realtà storico-sociale rumena degli ultimi cinquant'anni. Mezzo secolo "confiscato" da una dittatura, all'inizio criminale, poi trasformatasi in una severa dittatura ideologica mascherata di socialismo. Ma si sa che, di sinistra o di estrema destra, tutte le dittature sono simili.

Come nel caso di István Szabó e Krzysztof Kieślowski, la realtà dei paesi dell'Est europeo costituisce la sostanza primaria dei film di Pintilie. Essa, anzi, viene presentata con un distacco più aggressivo, che infonde un'amarezza priva di speranza, nelle opere girate a partire dal 1990, quando l'autore torna nel proprio Paese dopo diciassette anni di esilio.

La disillusione sembra aumentare di film in film. Nel 1992 *Stejarul/Le chêne* (t.l. La quercia) si chiude con uno spiraglio verso il futuro, che viene però immediatamente censurato con caustica ironia. Ricordo le battute finali. Nela: «Vorrei avere un bambino con te». Mitica: «Che bambino nascerebbe da due come noi?». Nela: «Un idiota o un genio». Mitica: «Se fosse normale lo ucciderei». Dunque, un esempio in cui le contraddizioni sono piuttosto evidenti. Pian piano, però, il pessimismo di Pintilie si fa più cupo, raggiunge il culmine in *Trop tard*, meno intriso di affettività ed emozioni.

In *Terminus Paradis* il regista pone al centro della storia l'amore, un amore assoluto e dunque impossibile. Nonostante questo, continua a rappresentare l'ambiente sordido di un mondo marginale dove gli individui, privi di istruzione, usano un linguaggio estremamente volgare. Gli eroi, Norica – una giovane cameriera – e Mitu – un ribelle che ha scelto di fare il porcaio, perché solo tra le bestie riesce a trovare un po' di umanità – hanno conosciuto solamente ostacoli e privazioni. Quando i due si incontrano per caso, Norica è rassegnata a sposare il suo padrone, grezzo e corpulento, mentre Mitu sta per partire per il servizio militare; ma l'amore scombina tutti i progetti. Inizia una frenetica lotta per la felicità. La sequenza in cui Mitu arriva con un carro armato per distruggere il locale del suo rivale in amore è di una ilare assurdità. Per lo spettatore *Terminus Paradis* è una commedia nera, mentre per l'autore è un discorso denso di pathos sulla confusione delle società post-comuniste, società in transizione che hanno smantellato la dittatura, ma ne hanno ereditato modi e mentalità, altrettanti freni al vero progresso.

Pintilie considera *Terminus Paradis* il terzo film della trilogia sul regime oppressivo iniziata con *Reconstituirea* (t.l. La ricostruzione, 1965) e proseguita con *Stejarul.* Nel suo ultimo film la nascita di un bambino – il futuro – non è soltanto un desiderio, ma una realtà. La promessa di un futuro luminoso è ben rappresentata dal campo di fiori gialli che Norica attraversa per raggiungere la chiesa dove battezzerà suo figlio.

Gli interpreti, Dorina Chiriac (per la prima volta sullo schermo) e Costel Cascaval, (un orfano che ha passato l'infanzia e l'adolescenza in un orfanotrofio), riescono a ricreare con naturalezza commovente quel miscuglio di trivialità e tenerezza che caratterizza i loro personaggi.

Terminus Paradis ricorda anche il bel primo film di Pintilie, *Duminica la ora 6* (Domenica alle 6, 1965). Anche in quel film la storia d'amore è ostacolata dalle condizioni storiche e il protagonista maschile viene ucciso dalle autorità. È un parallelismo piuttosto eloquente per capire l'universo dell'autore; con la differenza che, nel film del 1965, i due giovani eroi sono inseguiti dalla polizia per la loro

attività illegale. Un'altra contraddizione nell'opera del regista rumeno che non sembra affatto al *terminus*.

Adina Darian

New Rose Hotel di Abel Ferrara

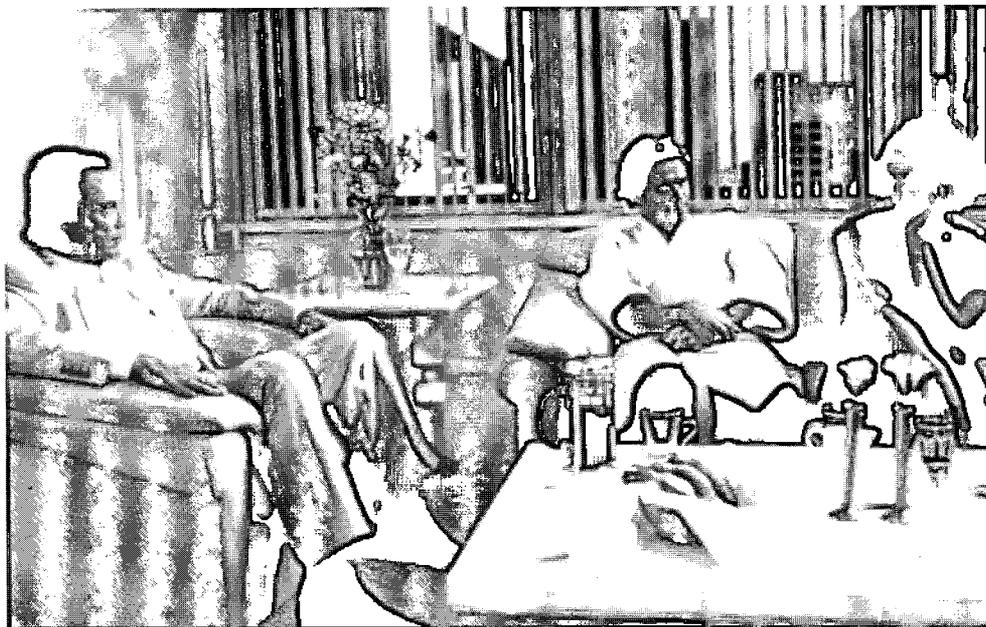
Soggetto: dal racconto omonimo di William Gibson. *Sceneggiatura*: Abel Ferrara, Christ Zois. *Fotografia*: Ken Kelsch. *Produttore*: Edward R. Pressman. *Produzione*: Edward R. Pressman Film Corporation. *Interpreti principali*: Christopher Walken (*Fox*), Willem Dafoe (*X*), Asia Argento (*Sandii*), Yoshitaka Amano (*Hiroshi*). USA.

Le multinazionali giapponesi sono in lotta per contendersi i migliori scienziati. Fox e X, spie industriali di alto livello, sembrano aver finalmente escogitato il piano della loro vita: sottrarre Hiroshi – lo scienziato con più talento sulla piazza – alla Maas e venderlo alla Hosaka. Ma l'operazione non è di facile attuazione, perché Hiroshi vive superprotetto. Quando però incontrano Sandii, una giovane di facili costumi, le due spie pensano di aver trovato la soluzione al loro problema.

In un breve passaggio del racconto di Gibson, X riporta un commento di Fox, secondo cui «il sangue di una *zaibatsu* (multinazionale giapponese) è fatto di informazioni, non di gente. La struttura è indipendente dalle vite individuali che la compongono. Le aziende sono una forma di vita». Benché questa affermazione non contenga nulla di eccezionale, e sembri anzi la semplice constatazione di un dato di fatto, vale comunque la pena di prenderla in considerazione, perché appare strettamente collegata a determinate scelte narrative e linguistiche ed anche, in ultima analisi, all'ideologia stessa del film. L'economia del visibile di *New Rose Hotel* poggia infatti sulla dicotomia evidenziata dall'affermazione di Fox. Ferrara sceglie di mostrare i desideri e le passioni che scaturiscono dai rapporti fra i tre personaggi principali, piuttosto che le azioni della vicenda che vengono invece lasciate fuori campo. In altre parole, il conflitto tra le due multinazionali, l'Hosaka e la Maas, che ci viene raccontato da Fox e X, è mera informazione, ma non diventa quasi mai parte del filmabile. Similmente, Hiroshi – fulcro dell'intera vicenda – ci viene mostrato solo in immagini video, registrate in una dimensione spazio-temporale altra da quella di Fox, X e Sandii. Di conseguenza, salvo rare eccezioni, ciò che vediamo nei primi due terzi del film – l'ultima parte riprende la struttura del racconto di Gibson e ci offre il resoconto soggettivo di X nascosto nel New Rose Hotel – non sono le azioni narrativamente significative, ma ciò che spinge i personaggi ad agire, l'impeto imponderabile a creare qualcosa che non «può essere registrato in un dischetto».

È Fox che incarna maggiormente questo atteggiamento. Il suo piano per "rubare" Hiroshi alla Maas e darlo alla Hosaka è una "creazione" che non ha nulla di oggettivo, ma che dipende invece dall'intuizione. Ciò che lo anima non sono tanto i centomila dollari che l'Hosaka gli ha promesso, ma il desiderio appunto di escogitare un piano che funzioni. È in questo senso che si comprende il fascino di Fox per "the edge", che forse sarebbe stato meglio tradurre non tanto con "talento" (nel racconto) o "scintilla" (nel film) ma con "intuizione". La volontà di creare, di dare una forma agli elementi della realtà tramite l'intuizione, costruendo quindi qualcosa che non esiste, è infatti ciò che accomuna Fox a Hiroshi, il genetista che tutti si contendono proprio perché ha un'intuizione maggiore degli altri scienziati sulla piazza.

Lo statuto delle passioni e dei desideri è di importanza capitale nel film. Una delle intuizioni di Fox sta nel capire che Hiroshi ha un punto debole – ha bisogno di una passione erotica – e che Sandii è colei che può sedurlo e consegnarlo nelle sue mani. In generale le dinamiche del film poggiano su due elementi fondamentali: da un lato la dicotomia ragione/passione, dall'altro quella finzione/realtà. In secondo luogo, la struttura del film dipende dal modo in cui questi quattro elementi articolano i rapporti fra i tre personaggi principali. Il fatto che Ferrara scelga di ridurre al minimo la "visibilità" di una delle due linee narrative (il piano), dando invece grande spazio alla dinamica dei desideri e delle passioni dei personaggi, è indice di una certa "ideologia autoriale" nei confronti del materiale affabulatorio. L'uso dello spazio offre elementi piuttosto indicativi. È significativo che egli elimini il *milieu* delle multinazionali, cardine questo di una società postmoderna dove l'*individuo* perde peculiarità e idiosincrasie diventando un mero *soggetto*, una pedina puramente funzionale – e dunque sostituibile – della struttura di cui fa parte. Ferrara è invece interessato a desideri e comportamenti elementari quali il sesso, l'amore, l'amicizia, la lealtà e il tradimento. A fronte di un intreccio che, fuori campo, si svolge tra il Giappone, l'Austria e il Marocco, egli sceglie di ambientare la gran parte delle sequenze in spazi chiusi – soprattutto locali notturni e stanze d'albergo – dove i personaggi discutono, si sfidano, si tradiscono, o fanno l'amore. La ricostruzione, in studio, di ambienti giapponesi e la scelta di attori protagonisti non asiatici – al contrario, gli altri attori sono orientali – fa sì che il rapporto spazio/personaggio, fondato sull'effetto di straniamento, rispetti comunque i canoni di un'estetica postmoderna. Tuttavia, credo che Ferrara non sia tanto interessato al fatto che, nell'epoca della globalizzazione, il contesto locale – quello giapponese – perda la propria specificità. L'effetto di straniamento, il fatto cioè che questi personaggi sembrano più muoversi in un contesto qualsiasi che non in Giappone, ha lo scopo di porre in primo piano proprio le loro passioni e i loro desideri.

Il discorso sul postmoderno ha validità anche per quanto riguarda la nozione stessa di identità. Non è un caso che l'unico personaggio postmoderno sia Sandii. La sua caratteristica principale è quella di non avere un'identità specifica, ma di inventare, di volta in volta, il proprio passato e di costruirsi dei possibili futuri. Sandii

Christopher Walken, Willem Dafoe e Asia Argento in New Rose Hotel *di Abel Ferrara*

è sprovvista di un'essenza: è ciò che decide di essere, ciò che reinventa di volta in volta. In altre parole, il suo personaggio è definito dall'artificiosità, dalla finzione. È per questo, credo, che il film non rivela se ha veramente amato o se ha solo finto di amare X. Per Fox e X, invece, verità e finzione sono nettamente distinte, pur se solo idealmente, poiché la forza del loro desiderio – di creare il primo, d'amare il secondo – li acceca: essi cioè non capiscono che Sandii sta facendo il doppio gioco. Tuttavia, il fatto che il punto di vista privilegiato sia quello di X, cioè del personaggio "sconfitto per amore", indica di per sé da che parte stia Ferrara.

Veronica Pravadelli

Dancing at Lughnasa (t.l. Ballando a Lughnasa) di Pat O'Connor

Soggetto: dall'omonimo testo teatrale di Brian Friel. *Sceneggiatura*: Frank McGuinness. *Fotografia*: Kenneth MacMillan. *Produttore*: Noel Pearson. *Produzione*: Ferndale Films. *Interpreti principali*: Meryl Streep (*Kate*), Michael Gambon (*Jack*), Catherine McCormack (*Christina*), Kathy Burke (*Maggie*), Brid Brennan (*Agnes*), Sophie Thompson (*Rose*), Rhys Ifans (*Gerry Evans*). IRLANDA/UK/USA.

È l'estate del 1936 in un paesino della contea di Donegal in Irlanda. Qui vive la famiglia Mundy, composta da cinque sorelle nubili e da un fratello prete, Jack, da poco tornato dopo anni di missione in Africa. Della famiglia fa parte anche Michael, figlio della più giovane delle sorelle. Quando arriva Gerry, padre del bambino, in procinto di partire per la Spagna, in alcune delle sorelle si scatenano passioni fino ad allora represse. Passioni che verranno esternate soprattutto nel ballo. Con la fine dell'estate giungeranno però problemi non facili da risolvere.

Nel baraccone di tiro a segno costituito dai film in concorso a Venezia, il film *Dancing at Lughnasa* è stato fra quelli maggiormente bersagliati dai critici. Piatto, inutile, teatrale sono stati i giudizi più diffusi: «ben fatto» (in tono di sufficienza e di implicita condanna) quello più benevolo.

Certo, incluso nella sezione Concorso di una manifestazione internazionale d'arte cinematografica, il lavoro di Pat O'Connor appare abbastanza lontano da quei requisiti di fulgente perentorietà e di dirompente originalità che dovrebbero contrassegnare le pellicole ammesse alla gara, anche se in pratica è apparso chiaro agli occhi di tutti che i film in concorso al Lido, per il 1998, erano nell'insieme molto al di sotto delle aspettative lecite. Questo non giustificherebbe ovviamente la non eccelsa statura di *Dancing at Lughnasa*; altri sono i motivi che ci spingono a non seppellire frettolosamente questo film che, pur non sconvolgendo le nostre vite, presenta qualche finezza meritevole di essere messa in rilievo.

L'origine è teatrale e si sente, l'atmosfera è irlandese e si vede, l'operazione è frutto di calcoli precisi e si nota. Sollecitato da Noel Pearson, allora direttore artistico e presidente dell'Abbey Theatre di Dublino, il commediografo Brian Friel, altro irlandese doc, scrive nel 1988 la commedia *Dancing at Lughnasa*, che debutta al predetto teatro, passa a Londra e poi a Broadway, vincendo tre Tony Awards e altri premi. Pearson pensa subito a una trasposizione per lo schermo e, vincendo le annose resistenze dell'autore, affida a un comune amico, Frank McGuinness, commediografo a sua volta, la stesura della sceneggiatura. Pat O'Connor, infine – conosciuto in Italia per gli interessanti *Cal* e *A Month in the Country* (*Un mese in campagna*), e per i meno riusciti *The January Man* (*Un detective... particolare*), *Stars and Bars* (*Un gentleman a New York*), *Fools of Fortune* (*La casa del destino*) – è incaricato della regia, con un cast formato da attori di formazione teatrale, rinforzato da una diva americana, Meryl Streep. Una misura evidentemente dettata dal mercato, ma c'è da dire che, accanto alle colleghe irlandesi nutrite di classici della scena e attive fra l'Abbey Theatre, l'Old Vic e la Royal Shakespeare Company, la Streep si è saputa destreggiare con naturalezza, negandosi al protagonismo e facendo il gioco di squadra, in un racconto tutto impostato su un quintetto di personaggi femminili.

Si tratta infatti delle cinque sorelle Mundy del paese di Ballybeg, della contea di Donegal, viste nell'estate del 1936: esse sono tutte nubili compresa Christina, la più

giovane, che ha avuto un figlio da un commesso viaggiatore del Galles (e il giovanotto, che appare e scompare come una meteora, annuncia che si arruolerà per combattere in Spagna contro Franco), sfidando la severa morale cattolica del luogo. Intanto è arrivato sul posto, per ricongiungersi alle donne, il fratello Jack, ordinato sacerdote e per lunghi anni missionario in Africa, un uomo finito, fisicamente provato, psichicamente debole, (al quale per di più la frequentazione dei riti religiosi africani e la simpatia nutrita per quelle popolazioni hanno fatto smarrire i confini tra paganesimo e cattolicesimo). Lo scandalo di un tempo per il figlio illegittimo si rinnova ora, nella bigotta comunità irlandese, ad opera del comportamento poco ortodosso dello strano prete.

Ambedue i motivi, la maternità di una delle sorelle e la tendenza a giustificare le religioni estranee costituiscono due nodi importanti nel racconto. Il primo serve a esaltare, di contro all'irregolarità della situazione, l'amore di cui il ragazzino è circondato nella casa delle cinque sorelle, e giustifica l'introduzione nel gineceo del "seduttore", giovane e spavaldamente vitale, che suscita inconfessati desideri e permette agli autori di raccontare tutta la vicenda, fatta di sensazioni più che di eventi, come rivissuta nel ricordo da Michael, il ragazzino diventato adulto. Il secondo motivo introduce fra le tipiche atmosfere di tanti film sulla "verde Irlanda" (ma Pat O'Connor si è occupato nelle precedenti fatiche anche di quella colorata in rosso dal sangue dei combattenti dell'Ira) i riti celtici costituenti il sostrato primitivo della civiltà locale. Due sequenze sono particolarmente interessanti: quella in cui la cattolicissima popolazione agreste celebra la festa di Lugh, il dio della Luce, e quella in cui le cinque sorelle si abbandonano a una lunga, sfrenata, pánica danza gaelica nel giardino di casa. Una unione totale, nonostante le singole diversità, che prelude al distacco e alla fine di una stagione felice a dispetto di tutto.

Alla calibrata sceneggiatura fa riscontro una regia accurata e attenta ai particolari. Un film "ben fatto", senza dubbio. Ma credo sia utile un distinguo. Una cosa è un film di questo tipo e un'altra il film che si basa solo su solidi requisiti tecnici. Oggi, si sa, anche un debuttante o un regista senza personalità possono licenziare prodotti ineccepibili se si attorniano di specialisti dal solido mestiere; ma per fare un film "ben fatto" nel senso proprio, non esteriore, della definizione (cioè con un suo respiro, con una sua anima) non basta la tecnica, occorre una sensibilità, un cuore che palpita. È il caso di *Dancing at Lughnasa*.

Ermanno Comuzio

Così ridevano di Gianni Amelio

Soggetto e sceneggiatura: Gianni Amelio. *Fotografia*: Luca Bigazzi. *Produttori*: Vittorio e Rita Cecchi Gori. *Produzione*: Cecchi Gori Group, Tiger Cinematografica.

81

Interpreti principali: Enrico Lo Verso (*Giovanni*), Francesco Giuffrida (*Pietro*), Fabrizio Gifuni (*Pelaia*), Rosaria Danzé (*Rosaria*). ITALIA.

Sei giornate qualunque, dal 1958 al 1964, per raccontare la vita di due fratelli siciliani emigrati a Torino. Il maggiore, Giovanni, è analfabeta e vuole che il fratello Pietro diventi maestro elementare, perché è convinto che solo la cultura può riscattare la miseria. Ma Pietro non è di questo avviso. I buoni propositi di Giovanni, la sua volontà di sacrificarsi porteranno a esiti inquietanti.

Probabilmente, anzi certamente, *Così ridevano* è la più perfetta cartina di tornasole per giudicare della salute della nostra critica cinematografica, per verificare la sua inarrestabile senilità anche in quei settori che si vorrebbero "giovanili" (le riviste dei cinefili, le pagine culturali di certi quotidiani). Molte castronerie scritte sul film di Amelio dovrebbero far parte di un dizionario delle *bêtises* contemporanee, al fianco di tutti i «Grazie Leonardo» e «Grazie Roberto» dei Critici Massicci.

Così ridevano è un film ostico, che non può venir digerito facilmente, come i tanti dei nostri registi allegri e progressisti. Perché? Perché da dentro un sistema ufficiale e una produzione tradizionale (Cecchi Gori!) rifiuta la narrazione canonica e cerca, nell'affrontare il periodo cruciale della nostra storia – il boom, la morte di un mondo, la nascita di una spuria modernità di cui questo nostro presente è figlio, ed è figlio il futuro – di "mimare" la frastornata violenza della mutazione più intima, antropologica, morale. Scriveva al ragazzo Gennariello, nelle *Lettere luterane*, uno che di quella «fine del mondo» aveva piena coscienza: «Il mondo ha eterni, inesauribili cambiamenti. Ogni qualche millennio, però, succede la fine del mondo. E allora il cambiamento è, appunto, totale». Parlava della fine del mondo iniziata col boom, degli anni che Amelio racconta attraverso la confusa resistenza di un "fratello minore" o "figlio", Pietro, e la innocente e folle adesione di un "fratello maggiore" o "padre", Giovanni, che vuole, per il minore, benessere e istruzione, l'istruzione finalizzata alla ascesa sociale, e l'istruzione come feticcio del povero, dell'analfabeta. Da innocente distruttore più che da costruttore, anche del fratello.

Cosa ci è costato – cosa è costato ai Pietro e ai Giovanni e non ai borghesi o piccolo-borghesi di sempre – il boom, il benessere? La violenza della mutazione Amelio la dà per brani, per giornate, e ci nasconde tutto ciò che accade tra l'una e l'altra giornata, nel corso di sei-sette anni, dal 1958 al 1964. Sono gli anni di uno sconvolgimento di cui il cinema si accorse troppo da dentro, allora, miracolato anch'esso: con il fotoromanzo progressista di Visconti, con la commedia all'italiana, con l'alienazione antonioniana, con le speranze pedagogico-televisive rosselliniane; ma di quello sconvolgimento si accorsero molto meglio Fellini con *La dolce vita*, subito subito, e la letteratura con i romanzi di Volponi, Bianciardi e tanti altri. E con Pasolini, poeta, regista, saggista, polemista.

Amelio era ben piazzato per capire il cambiamento, perché egli stesso travolto, “miracolato” e “mutato”: da giovane artista di povere origini meridionali e non da immigrato meridionale analfabeta a Torino (o a Milano).

Ma ha coscienza la cultura italiana di tutto questo? E che ne capiscono i “mutati”, quelli che sono cresciuti o nati dopo, e il cui Dna è stato bombardato dalla ricchezza dei consumi, dalla stupidità dei consensi? (La scuola cosa ha prodotto? Diceva Ivan Illich: ottimi spettatori televisivi). Cosa possono capire i vecchi complici, coloro che hanno accettato e goduto il mutamento e che oggi ne sono gli amministratori?

Addosso a un dramma invisibile, che trova cento strade per camuffarsi negarsi rinviarsi ingannarsi mentirsi, la macchina da presa di Amelio scruta il più privato e intimo dei privati e degli intimi, eppure – come è della grande letteratura e del grande cinema – il suo sguardo è “ulteriore”, è quello che sa scavare là dove il pubblico invade il privato senza che il privato sappia rendersene pienamente conto: e se Visconti “citava” la tragedia greca e il grande romanzo coi modi sintetici e assolutori del fotoromanzo, Amelio, negando il ricatto della tradizione narrativa del cinema (la sceneggiatura di ferro di Age & Scarpelli e Rulli & Petraglia, il progressismo predicatorio dei politici e dei produttori e dei loro intellettuali), cerca altro e altrove, più dentro e più sotto, fino all'indicibile dei rapporti famigliari, degli affetti più cupi, estremi e primordiali che la mutazione scortica e denuda, tuttavia nel non-detto.

Alla faccia del cinema di e per omologati e dei suoi omologatissimi critici, Amelio ha diretto il solo film italiano *sulla* mutazione – non dentro la mutazione, non figlio della mutazione. Il solo film *pasoliniano* (con quelli di Ciprì e Maresco) che si conosca, quello che neppure Pasolini, più lucido negli interventi polemici che nel suo cinema, pur grandissimo, era riuscito a fare.

Goffredo Fofi

Hurlyburly (t.l. Baraonda) di Anthony Drazan

Soggetto e sceneggiatura: David Rabe, dalla sua omonima pièce teatrale. *Fotografia*: Gu Chang Wei. *Produttori*: Anthony Drazan, Richard N. Gladstein, David Hamburger. *Produzione*: Storm Entertainment. *Interpreti principali*: Sean Penn (*Eddie*), Kevin Spacey (*Mickey*), Chazz Palminteri (*Phil*), Meg Ryan (*Bonnie*), Robin Wright-Penn (*Darlene*), Anna Paquin (*Donna*). USA.

Ambientato nella ricca Malibu, il film racconta la storia del rapporto tra Eddie, Mickey e Phil, tre quarantenni che lavorano a vario titolo a Hollywood. I primi due si occupano di casting, il terzo prova, con scarso successo, a fare l'attore. Non si tratta, però, di un film sul cinema, ma sulle ambizioni e i fallimenti professionali e

privati, in primis con le donne, dei tre. Questo porterà Phil a compiere un atto estremo, mentre Eddie, che fra i tre è quello che più si sforza di capire se stesso, troverà nella giovane Donna un aiuto inaspettato.

L'interesse del film di Drazan, a mio avviso, non risiede principalmente nei temi che affronta, e neppure nella storia che racconta, quanto nella sua forma, anche se questa, come vedremo, necessariamente riflette, almeno parzialmente, i contenuti dell'opera. Sulla stessa linea si può dire che privilegiando la *parola* a scapito dell'*azione*, ponendo cioè il dialogo come elemento portante o, in altre parole, evitando di usare il plot e l'azione come maschere di determinati conflitti ideologici, Drazan compie – e fa conseguentemente compiere allo spettatore – un'operazione "critica": nel senso che sono proprio le problematiche di cui *discutono* i personaggi a essere il fulcro del film. Con ciò voglio dire che *Hurlyburly* dà poche risposte, ma pone molte domande. È proprio per questo che, per quanto il film sia tratto da una pièce teatrale, ci si può ugualmente spingere a parlare di "autorialità": tale atteggiamento critico distingue, infatti, il film dai due modelli dominanti (escludendo, appunto, gli "autori") del cinema americano, ossia le grandi produzioni e tanto cinema "giovane". Ciò perché, nel primo caso, l'ideologia è sempre mascherata dalla storia, in generale, e dai codici di genere, in particolare, mentre nel secondo caso – e mi riferisco a quella miriade di film che narrano storie di anti-eroi, finti emarginati, *dropouts* e, parafrasando il titolo italiano di uno di questi lavori, "giovani, carini e disoccupati" – si verifica un'operazione solo apparentemente opposta. Questi film, insomma, si propongono – sia per quanto riguarda le strategie produttive che quelle narrative – di andare contro l'ideologia dominante; tuttavia, se guardiamo alle storie che raccontano, non assumono una posizione critica, ma finiscono solo per proporre un'"altra" ideologia, un "altro" modello di vita (basato su valori opposti a quelli del successo, della forza, del potere e della famiglia). Non è qui il luogo per approfondire un discorso così complesso; ciò che vorrei sottolineare, a proposito del film in questione, è appunto l'atteggiamento critico verso le tematiche affrontate. Come ciò sia attuato resta ora da verificare.

È senza dubbio scontato, ma va comunque puntualizzato, che la "verbosità" di *Hurlyburly* è imputabile al fatto che il film è l'adattamento di un testo teatrale. La teatralità del film si può riscontrare anche nella scelta di ambientare la maggior parte delle sequenze nello stesso luogo, la casa di Eddie e Mickey, una sorta di ritrovo dove vengono periodicamente ospitati amici come Phil e persone di passaggio come Donna. La casa, la sfera privata diventano il luogo della riflessione e della conversazione, l'ambito in cui i tre amici si pongono delle domande, cercano di capire e di dare un senso a ciò che succede loro. Non che ci riescano, ma è significativo che ci provino. Soprattutto perché la sfera pubblica – quasi sempre lasciata fuori campo – obbedisce a regole opposte. Innanzitutto il film è ambientato nei dintorni di Los Angeles, per antonomasia città dell'effimero, dell'apparenza e del consumo

veloce. In secondo luogo i tre protagonisti lavorano a Hollywood, fabbrica, appunto, di sogni e finzioni. Inoltre, ciò che sta al di là delle mura domestiche è anche il luogo dell'azione, azione che per essere produttiva deve seguire il paradigma della velocità, lasciando poco spazio alla riflessione. Da un lato quindi il binomio azione/finzione, dall'altro quello riflessione/verità. Ciò non vuol dire che la realtà esterna non sia, se non mostrata, almeno evocata; essa è somatizzata nello stile nevrotico della recitazione – soprattutto di Sean Penn – e nella velocità dello scambio verbale. In questo ambito Drazan fa ricorso a un tipico procedimento della commedia sofisticata, ossia l'*overlapping dialogue*, per primo introdotto da Hawks. Per inciso, quest'elemento, combinato alla frequente variazione di posizione della macchina da presa e al ritmo del montaggio, contribuisce a dinamizzare enormemente il profilmico, diminuendone quindi la teatralità.

Il predominio della parola sull'azione può però essere visto anche come il correlato formale di un aspetto tematico, ossia l'assoluta incapacità dei personaggi principali di agire, di cambiare il loro modo di essere, e di portare a termine la ricerca del senso. La parola insomma come sostituto dell'azione, come suo opposto. Al contempo, tuttavia, il suo uso "eccessivo" svilisce la funzione stessa del *logos*, quella di essere *il* metalinguaggio. Quindi, il parlare troppo non porta all'interpretazione dei fatti, alla formazione di concetti, ma si risolve in mera ecolalia. Il fatto che – paradossalmente, considerata la complessità dei dialoghi – la parola sia più importante come significante che come significato ha anche un risvolto "positivo", nel senso che il parlarsi, indipendentemente da ciò che si dice, funge da "collante emotivo" tra i tre personaggi maschili, è cioè il loro modo per esprimere un affetto sincero l'uno nei confronti dell'altro. Forse però non è un caso che Donna, l'unica che rifugga da questo comportamento "tipicamente" maschile, ma assecondato anche dagli altri due personaggi femminili (Darlene e Bonnie), è la sola che riesca, con il silenzio e un semplice abbraccio, ad alleviare il dolore di Eddie, ponendo così fine all'interminabile blablabla.

Veronica Pravadelli

Chat noir, chat blanc (*Gatto nero, gatto bianco*) di Emir Kusturica

Soggetto e sceneggiatura: Emir Kusturica, Gordan Mihić. *Fotografia*: Thierry Arbogast, Michel Amathieu. *Produttore*: Karl Baumgartner. *Produzione*: Pandora Film, Komuna, CiBy 2000. *Interpreti principali*: Bajram Severdžan (*Matko*), Florijan Ajdini (*Zare*), Branka Katić (*Ida*), Srdjan Todorovic (*Dadan*), Zabit Memedov (*Zarije*), Sabri Sulejman (*Grga Pitić*). FRANCIA/GERMANIA.

Grga Pitić, padrino gitano e boss delle discariche, e Zarije, proprietario di una fabbrica di cemento, sono amici di lunga data. Matko, figlio di Zarije, è un buono a

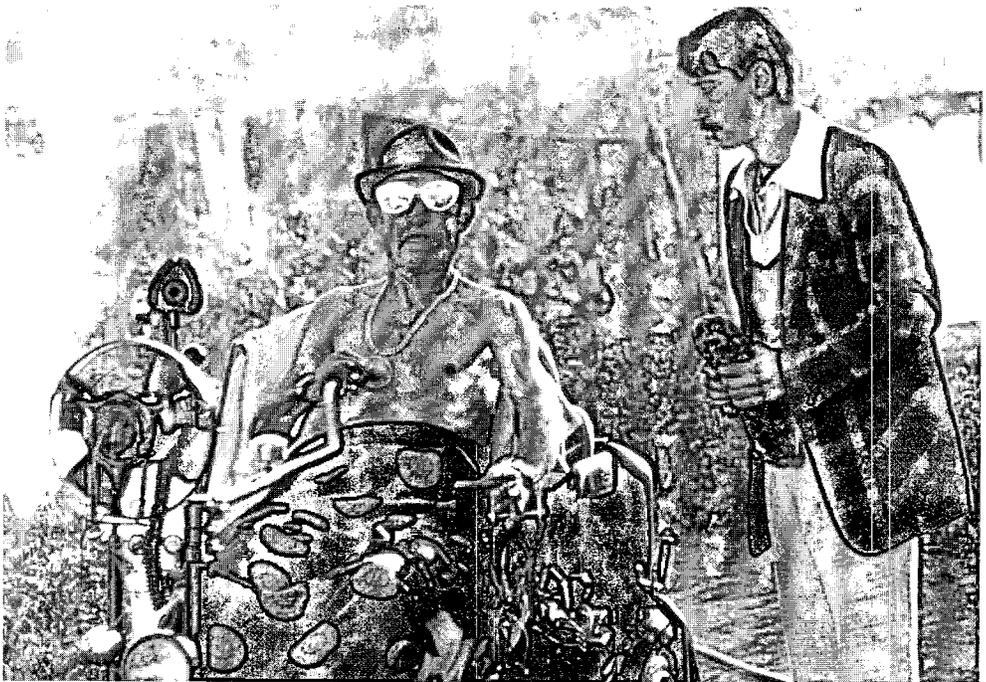
nulla; chiede soldi a Grga per un affare losco e propone a Dadan di essere della partita. A causa del tradimento di Dadan il colpo non va in porto. A Matko, ignaro dell'inganno, non resta che accettare la richiesta di risarcimento proposta da Dadan: il figlio Zare dovrà sposare la sorella di Dadan, Afrodita. Ma Zare è innamorato di Ida, la bella barista.

Un'arca di Noè sulle rive del Danubio abitata da sfaccendati magliari. Un decrepito padrino gitano deambulante su carrozzella e fanatico di *Casablanca*, che domina il racket delle discariche. Rapinatori maldestri che perdono il bottino, cioè un treno intero, e sforacchiano di pallottole il casellante. Il re dei gangster che vive nel caos di una corte di cocainomani, rintronati dall'eco perenne di Tv e radio. Giganti dal sorriso cariato sotto i neri mustacchi, alla ricerca di un'anima gemella in miniatura. Nonni che muoiono e resuscitano a comando, per salvare i nipoti da un matrimonio coatto. Oche che starnazzano dovunque, maiali che s'ingozzano di pneumatici di vecchie carcasse, candide limousine che viaggiano su fangosi tratturi, musicanti legati al tronco di un'immensa quercia affinché strimpellino senza mai fermarsi, cortei urlanti, sparatorie demenziali, karaoke a base di bombe, tetti sfondati, gatti elevati al rango di testimoni nuziali, caprette che piombano in braccio agli imprevedibili protagonisti... *Chat noir, chat blanc*, meritato Leone d'argento a Venezia '98, trascina letteralmente lo spettatore nell'inconfondibile universo di Emir Kusturica, un dono di Dio per i martiri dello snobismo "autoristico".

Il febbrile ex calciatore ed ex bassista rock di Sarajevo risponde alle tante (capziose) polemiche suscitate dalla sanguinaria saga balcanica *Underground*, che resta di gran lunga il suo capolavoro, orchestrando in mirabile rilassatezza un poema farsesco e liberatorio di magia e marginalità zingaresche. Volutamente sciolto da grandi ambizioni, frenetico, "primordiale", comico, persino astratto nel suo estetismo tra lo scespiriano e lo slapstick, *Chat noir, chat blanc* non si piazza in un luogo preciso del cinema ma si limita a mettere ko il comune concetto di pittoresco con un'overdose di estremismo visionario. Martellato da frastornanti marcette ereditate dall'indimenticabile prologo di *Underground*, il film sembra nascere inquadratura per inquadratura, all'unisono con le smorfie sinistre, le espressioni sghembe, le azioni inaudite, i sentimenti grotteschi e le immoralità cromosomiche dei divertenti quanto poco raccomandabili attori, presi dalla strada o professionisti. Si sconta, forse, che il progetto sia nato come un documentario sui musicisti gitani, poi gradualmente riempito di idee estemporanee dal regista e dall'amico Gordan Mihić, il giornalista già coautore di *Dom za vešanje* (*Il tempo dei gitani*, 1989).

E certo, rispetto ai fittamente elaborati e concatenati film precedenti, stavolta conta poco la trama: capricciosamente aggrovigliata intorno alle peripezie che toccano allo sgraziato giovincello Zare, costretto a sposare la sorella nana del gangster Dadan mentre è pazzamente innamorato della cameriera Ida. L'eccezionalità di Kusturica sta nel modo di spremere senso da ogni poro del quadro, deformando la

realtà in senso catastrofico e conferendo all'insieme uno humour scatenato e picaresco, scompaginante e soprattutto politicamente scorretto. Non c'è piagnucoloso compiacimento nello sguardo affettuoso con cui sono raccontati quei ladroni scansafatiche dei rom, bensì l'eloquenza, per così dire, oggettiva dei terribili ceffi in cui pulsa il vulcanico vitalismo. Senz'altro brutti e sporchi, e in qualche caso pure cattivi, ma giammai cloroformizzati dall'ideologia e infilzati con la sociologia come farebbe ogni buon film italiano che si rispetti.

Non a caso gli umani – dall'imbranato Matko al padrino Grga, dalla nana Afrodita alla zingara pronta a vendere la nipote per un pugno di marchi, dallo scagnozzo del gangster che legge sempre e solo il fumetto *Alan Ford* alla voluminosa "artista" che si esibisce in taverna estraendo chiodi col deretano – sono drammaturgicamente equiparati alle bestie, come sempre preponderanti nel paesaggio darwiniano caro a Kusturica. A considerare il traliccio più attentamente, si noterà una variazione di procedimento: l'accumulo che in *Sječaš li se Dolly Bell* (*Ti ricordi di Dolly Bell?*, 1981) e *Otac na službenom putu* (*Papà è in viaggio d'affari*, 1985) serviva a rendere palpabile quel tragicomico e progressivo soffocamento che il destino impone alla falsità della storia e alla verità dei sentimenti, qui diventa metafora linguistica dell'incom-

Bajram Severdžan e Sabri Sulejman in Chat noir, chat blanc *di Emir Kusturica*

prensibilità e della vanità di qualsiasi, anche la più estrema, normativa di comportamento. In questo senso, finisce per diventare ingeneroso l'appellativo di "Fellini dei Balcani" (almeno in relazione all'ultimo Fellini, quello più demagogico e manieristico) per un cineasta come Kusturica, che cerca invece la poesia pura e insieme imperfetta, allucinata e sconsacrata degli artisti solitari, fuggiaschi, maledetti. Quando in *Chat noir, chat blanc* le guittaggini rocambolesche rischiano di provocare sazietà, interviene la straordinaria naturalezza nel rendere avvincenti, nel loro pirotecnico volteggio, i movimenti, i raccordi e le prospettive della macchina da presa. Kusturica non commuta la raffinata fotografia in languore né il folle virtuosismo in messaggio: succede, così, che persino le prodezze chiaramente fini a se stesse risultino alla fine misteriosamente intonate al surreale e anarchico Leitmotiv.

Valerio Caprara

Los amantes del círculo polar (t.l. Gli amanti del circolo polare) di Julio Medem

Soggetto e sceneggiatura: Julio Medem. *Fotografia*: Kalo F. Berridi. *Produttori*: Fernando Bovaira, Enrique López Lavigne. *Produzione*: Sogetel. *Interpreti principali*: Fele Martínez (*Otto da adulto*), Najwa Nimri (*Ana da adulta*), Nancho Novo (*Alvaro*), Maru Valdivielso (*Olga*). SPAGNA/FRANCIA.

È la storia d'amore tra Ana e Otto raccontata alternativamente da entrambi i punti di vista. Ma è anche la storia dei difficili rapporti tra genitori e figli. Seguita per diciassette anni, dall'infanzia alla giovinezza, la vicenda di Otto a Ana si sviluppa attraverso situazioni che portano i due a unirsi, poi a separarsi e infine a ritrovarsi al circolo polare artico.

Tanto i nomi dei protagonisti – Otto e Ana – come il cognome del regista – Medem – sono palindromi e questa ossessione per la simmetria convive in *Los amantes del círculo polar* con una solida componente autobiografica. Figlio di un tedesco, formatosi nella gioventù hitleriana, e nipote di un pilota appartenente alla *División Azul* che lottò contro l'esercito sovietico nella seconda guerra mondiale, il regista di *Tierra* associa nel suo ultimo lungometraggio i ricordi personali con la struttura cartesiana e la componente mentale sempre presenti nella filmografia di questo medico che ha abbandonato la propria vocazione di psichiatra per esplorare il comportamento umano attraverso il mirino di una macchina da presa.

Los amantes del círculo polar ha una struttura simmetrica, poiché quasi tutte le vicende vengono narrate dai punti di vista di due persone le quali, per tutta la vita, si cercano vicendevolmente, sospinte dal loro amore. Il destino, un'altra delle componenti essenziali nel cinema di Medem, propizia una serie di incontri effettivi e

mancati: dal cortile della scuola dove i due studiano durante l'infanzia fino ai paesaggi finlandesi che, nel finale, offriranno un riparo agli amanti, i quali avrebbero bisogno di un altro mondo per raggiungere – come i surrealisti – la felicità al di là della morte. Ciononostante, gli aerei di carta che contengono gli infantili messaggi di amore già prefigurano quelle situazioni che, in una dimensione reale e adulta, faciliteranno il contatto definitivo di cui i protagonisti vanno alla ricerca.

Medem trova il modo di coinvolgere se stesso in una vicenda apparentemente fredda e cerebrale ma che, al tempo stesso, scaturisce dalle viscere più profonde: lo dimostrano la scelta di far interpretare al proprio figlio la parte del protagonista e il fatto che a questi sia attribuita un'origine tedesca. Come *Vacas*, *La ardilla roja* o *Tierra*, *Los amantes del círculo polar* è un film che con difficoltà riesce a prescindere dalla propria robusta carica filosofica e da alcuni dialoghi antinaturalistici che provocano non poco sconcerto tra gli interpreti e gli spettatori. Tuttavia, man mano che la trama si allontana da qualsiasi base verosimile, essa si arricchisce di un registro in cui la poesia si coniuga con l'epica senza, per questo, perdere solidi vincoli con la realtà e con le profonde ferite aperte dalla vita.

Los amantes del círculo polar è, indubbiamente, l'opera più matura del regista basco, un compendio di molte suggestioni che i suoi precedenti film avevano cercato di trasmettere. Come già in *Vacas*, così anche in *Los amantes del círculo polar* sono presenti motivi quali il peso di una storia che muta i personaggi ma non le persone e la nera profondità di occhi che registrano tutto ciò che in essi si riflette. Da *La ardilla roja* questo film recupera il tema del potere della mente che va al di là della ragione, mentre il ruolo di protagonista viene affidato, come in *Tierra*, a un destino che spazia dagli aridi paesaggi bruciati della Castiglia ai verdi boschi finlandesi.

Nancho Novo diviene una sorta di feticcio che ritroviamo in ben tre dei quattro film di Medem, tuttavia i veri protagonisti de *Los amantes del círculo polar* sono Najwa Nimri e Fele Martínez. Guidati da Medem, i loro personaggi si rincorrono lungo tutta la struttura drammatica di un film la cui ossessione per la simmetria fa scoprire che niente è come appare e che, in ogni caso, la realtà risulta sempre molto più complessa della finzione. E che, in ultima analisi, la morte stessa fa parte della vita, persino quando l'amore sembra capace di superare tutte le barriere imposte dallo spazio e dal tempo. Non a caso questi ultimi sono anche i parametri attorno ai quali si articola il linguaggio cinematografico.

Esteve Riambau

Place Vendôme di Nicole Garcia

Soggetto e sceneggiatura: Nicole Garcia, Jacques Fieschi. *Fotografia*: Laurent Dailland. *Produttore*: Alain Sarde. *Produzione*: Les Films Alain Sarde, TF1 Films

Production, Les Films de l'étang, Alhena Films, Angel's Company. *Interpreti principali*: Catherine Deneuve (*Marianne*), Emmanuelle Seigner (*Nathalie*), Jean-Pierre Bacri (*Jean-Pierre*), Jacques Dutronc (*Battistelli*), Bernard Fresson (*Vincent Malivert*). FRANCIA.

Marianne è la moglie del direttore di una famosa gioielleria parigina, Vincent Malivert. Spesso in casa di cura per problemi di alcol, Marianne vive nell'apatia più assoluta. Quando Malivert, sull'orlo della bancarotta, si suicida, la donna sembra recuperare la voglia di vivere. In seguito al ritrovamento di alcune pietre molto preziose che il marito aveva nascosto e nel tentativo di venderle, Marianne rientra nel giro internazionale del commercio di preziosi. Reincontra Battistelli, l'uomo che in passato ha amato e con cui ha lavorato, ma che è stato anche la causa della fine della sua carriera professionale.

Tra i film che concorrevano quest'anno al festival di Venezia *Place Vendôme* si è presentato più o meno come avrebbe fatto la sua interprete principale, Catherine Deneuve, tra la folla che al mattino si affretta alla metropolitana. Rispetto alla maggior parte dei registi che si sforzano di cogliere un ambito ben determinato della realtà quotidiana – sia essa presente o passata – Nicole Garcia offre una prova di tipica "fiction", ossia un film classicamente romantico che rispetta le regole del genere prescelto, in questo caso il thriller. Il suo intreccio si situa all'interno di un ambiente molto esclusivo, cui allude già il titolo: Place Vendôme a Parigi è una piazza rinomata, non solo per gli sfarzosi edifici del XVIII secolo con le loro mirabili facciate e per l'Hotel Ritz, ma anche per le sue gioiellerie esclusive, accessibili unicamente a clienti delle più alte classi sociali. Vincent Malivert (Bernard Fresson) ne gestisce una. Lo troviamo in un momento di profonda crisi: i debiti e l'incubo della bancarotta lo inducono a togliersi la vita. Sua moglie Marianne (Catherine Deneuve) ormai da anni trascorre la maggior parte del proprio tempo in clinica, dove tenta periodicamente di guarire dalle proprie nevrosi e dalla tendenza all'alcolismo. Solo ora, dopo la morte del marito, viene a sapere i problemi di quest'ultimo e incomincia a sospettare un'ipotetica relazione con la giovane commessa della gioielleria Nathalie (Emmanuelle Seigner). Entrambe le cose, però, lasciano la vedova del tutto indifferente. A strapparla finalmente dallo stato di annebbiamento e dalla bloccante apatia, in cui da lungo tempo vive, è piuttosto la scoperta di sei diamanti grezzi di straordinarie dimensioni e bellezza, che ritrova tra i lasciti dell'uomo. Si risveglia in lei l'interesse professionale di un tempo. Comincia a cercare di capire da dove provengano le pietre. Si scopre che a esse si interessano anche altri personaggi, gioiellieri di professione e gente coinvolta nel traffico di diamanti. Il complesso andamento della trama e dell'intreccio, la cui logica a volte sfugge allo spettatore, porta gradualmente sulla scena non solo il fidanzato di Nathalie, Jean-Pierre (Jean-Pierre Bacri) – un uomo che si sottrae, in maniera evidente, alle regole del gioco implicite nell'am-

biente – ma anche il misterioso Battistelli (Jacques Dutronc), per il quale Nathalie lascerà il partner attuale. In passato è stato proprio lui – lo apprendiamo gradualmente – la figura-chiave del destino di Marianne; e ora interferisce di nuovo nel suo destino, questa volta in maniera niente affatto deleteria, come un tempo, bensì catartica. Di fronte all'impotenza di Battistelli, sconfitto da avversari più forti e decisi, Marianne dopo anni ritrova nuovamente se stessa.

Place Vendôme è la terza pellicola diretta da questa nota e apprezzata attrice, nella cui filmografia troviamo tra l'altro alcuni lavori firmati da registi italiani. Nicole Garcia è anche coautrice, insieme a Jacques Fieschi, della sceneggiatura del film, che rispetta pienamente i procedimenti creativi tipici già del film-debutto della regista, *Un week-end sur deux* (*Un week-end su due*), e soprattutto del film successivo, *Le fils préféré*: ossia la struttura frammentaria della narrazione – per cui certe situazioni si chiariscono solo retroattivamente – e la tensione creata dapprima sottacendo e poi palesando gradualmente le motivazioni psicologiche che sono alla base del comportamento dei personaggi. Se la regista riesce qui a far valere con la massima efficacia questo meccanismo di climax, ciò non è solo merito del tipo d'intreccio da film giallo-poliziesco, ma innanzitutto di Catherine Deneuve che ha conferito al suo personaggio – indubbiamente confezionato su misura – una forte autenticità. Solo per la sua prestazione (premiata con la Coppa Volpi) vale la pena di vedere il film. La trasformazione di una creatura devastata e distaccata dal mondo in una donna attiva e sicura di sé non è solo merito del lavoro dei truccatori che hanno ricoperto con i segni visibili dell'alcolismo il volto dell'attrice (nota per essere astemia!). Catherine Deneuve in questo film ha avuto davvero un'occasione unica di mostrare che non è solo una star ma anche una vera attrice. Effettivamente l'ambiente in cui si muove Marianne è elegante e sobriamente scelto, alla pari di quello che l'attrice, sua rappresentante, tanto ben conosce. Un'eleganza di grande sobrietà contraddistingue del resto l'intero film, a cominciare dalla sceneggiatura per passare alla regia, alla scenografia, sino alla fotografia di Laurent Dailland e alla musica di Richard Robbins. Per lo spettatore più esigente tutto ciò è probabilmente poca cosa. Ciononostante qualcun altro troverà nel racconto della vita dei gioiellieri non solo il piacere di un prodotto di consumo di qualità, ma anche il messaggio che non è tutto oro quel che luccica.

Eva Zaoralová

Bulworth di Warren Beatty

Soggetto: Warren Beatty. *Sceneggiatura*: Warren Beatty, Jeremy Pikser. *Fotografia*: Vittorio Storaro. *Produttori*: Warren Beatty, Pieter Jan Brugge. *Produzione*: Twentieth Century Fox. *Interpreti principali*: Warren Beatty (*Jay

Bulworth), Halle Berry (*Nina*), Don Cheadle (*L.D. il capobanda*), Oliver Platt (*Murphy*), Paul Sorvino (*Crockett*), Jack Warden (*Davers*). USA.

Il senatore Jay Bulworth sta concludendo la campagna elettorale per le presidenziali del 1996. Non mangia e non dorme da giorni; in preda a un forte esaurimento nervoso, assolda un killer e organizza il proprio omicidio. Il fatto di essere prossimo alla fine gli dà una grande libertà: finalmente può dire la verità ai suoi eventuali elettori. L'incontro con Nina, giovane afro-americana colta e bella, fa il resto. A ritmo di rap, Bulworth continua la sua campagna. Presto però si accorge che non vuole morire. Dovrà quindi cercare di fermare il killer.

Uno dei pregi del film di Beatty è di coniugare in modo piuttosto efficace, e senza che uno degli aspetti prevarichi su (o oscuri) l'altro, due funzioni che potrebbero anche risultare antitetiche, ossia l'intrattenimento – assicurato anche da un racconto ben costruito e irto di repentini capovolgimenti – e la critica diretta, esplicita, ancorché sotto forma di satira. Questo però non vuol dire che l'intrattenimento sia assicurato dall'intreccio e la critica dai discorsi verbali del senatore Bulworth, ossia quei momenti in cui l'azione narrativa vera e propria si ferma. Al contrario, l'intreccio – ossia le peripezie del protagonista per sfuggire al presunto killer che egli stesso ha assoldato per farsi uccidere – funge più da collante, da legame tra un discorso e l'altro, vero fulcro del film. Sono infatti i discorsi a ritmo di rap fatti da Bulworth ai suoi potenziali elettori che assicurano il massimo divertimento; questi stessi discorsi contengono anche le critiche più esplicite, perché smascherano l'ipocrisia dei politici americani e dell'apparato che sostiene la campagna elettorale. L'azione narrativa risulta dunque essere secondaria, anche se ben articolata, soprattutto perché il registro antinaturalista del film fa sì che noi non crediamo mai, neppure per un breve momento, che la vita del protagonista sia realmente in pericolo. In questo contesto è irrilevante che il presunto killer sia in realtà un fotografo, come si viene a scoprire verso la fine del film. Non mi sembra azzardato affermare che in *Bulworth* il rapporto azione narrativa/discorso verbale in qualche modo riprende la struttura del musical classico – genere che non rispetta i codici del naturalismo – il cui elemento di maggior presa sul pubblico non sta tanto nel plot – qui ancor più codificato che negli altri generi – ma nei numeri musicali, momenti di puro spettacolo durante i quali l'azione narrativa si ferma. Il fatto poi che i discorsi di Bulworth siano, a ben vedere, dei numeri musicali avvalora, seppur involontariamente, quest'ipotesi.

L'interesse maggiore del film risiede comunque nei modi in cui Beatty sceglie di rappresentare i rapporti interrazziali, problematica che, pur essendo piuttosto "ordinaria" in molto cinema americano, è trattata in modo affatto banale. La questione della razza può essere affrontata non solo da un punto di vista prettamente testuale – guardando cioè le dinamiche narrative e l'iconografia – ma anche secondo un'ottica che definiremmo extratestuale. Si possono fare delle ipotesi sulle dinami-

che della ricezione del film; chiedersi cioè se è pensato per un pubblico particolare, e se la risposta dell'audience "bianca" possa essere diversa da quella "nera". Per quanto riguarda il primo aspetto – dinamiche narrative e iconografia – non si può sottovalutare il fatto che la classica dicotomia tra personaggi "buoni" e "cattivi" passa attraverso il colore della pelle. Benché non tutti gli afroamericani (quelli con un certo spessore narrativo e le "macchiette") siano positivi, sono comunque di pelle nera gli unici personaggi che credono in valori apprezzabili. Unica eccezione è il protagonista stesso. E tuttavia, il film mostra chiaramente che la sua "redenzione" dipende dal fatto che è preda di un forte esaurimento nervoso per l'estenuante campagna elettorale, tanto che giunge a commissionare il suo stesso omicidio. In altre parole, prima del cedimento psichico-nervoso, il senatore Bulworth è corrotto tanto quanto i suoi avversari e gli altri candidati del suo stesso partito. Beatty comunque non è mosso da un intento agiografico, e il film non si propone semplicemente di contrastare la rappresentazione dominante degli afroamericani veicolata da giornali e televisione, che si esaurisce in poche figure: atleti e musicisti da una parte, spacciatori dall'altra. Diversamente da quanto accade anche in molto cinema commerciale afroamericano, Beatty propone una vasta gamma di immagini: ironizza su quelle più comuni – per esempio i ragazzini che spacciano crack –, dà grande spazio a Nina, la giovane colta, bella e intelligente cresciuta all'ombra dell'attivismo politico del padre, riserva le ultime inquadrature del film a Amiri Baraka, poeta e drammaturgo rivoluzionario. Il fatto poi di aver "ambientato" una buona parte del film a South Central L.A. – teatro dei violenti *riots* di qualche anno fa – fornisce un ulteriore elemento alla fitta rete di riferimenti storici, politici e culturali di cui è intessuto il film. In tale contesto, non si può dimenticare la colonna sonora, cui hanno contribuito molti dei maggiori cantanti e gruppi rap. Uno degli aspetti pregevoli del film è che, nell'evitare la stereotipizzazione, la sostituisce con una rappresentazione stratificata della cultura afroamericana.

Per finire, un cenno a ciò che abbiamo definito le possibili dinamiche della ricezione. Da sempre una delle personalità più progressiste della scena hollywoodiana, Beatty ha qui confezionato una miscela piuttosto esplosiva dal punto di vista ideologico. Non solo, lui convinto democratico, ha mostrato che la moralità dei politici del partito di Clinton è uguale a quella degli avversari – perché dopo tutto entrambi i partiti sono finanziati dalle classi più abbienti – ma ha aggiunto alla questione di classe quella della razza. Se a quanto detto in precedenza aggiungiamo il fatto che il protagonista del film per esternare la sua protesta verso il sistema decide di vestire e cantare come un rapper, possiamo concludere che Beatty rischia di aver prodotto un film piuttosto ibrido, quasi inclassificabile pensando al pubblico a cui è destinato. Viene in mente la definizione di *cross-over*, termine che indica quegli artisti le cui opere sono pensate per una determinata audience, ma che riescono, dato il loro stile ibrido, a raggiungere anche un'altra fetta di pubblico. La "razza" è quasi sempre, almeno nel contesto americano, un fattore determinante, cosicché è *cross-*

over, per esempio, quell'artista afroamericano apprezzato anche da un pubblico bianco. Con *Bulworth* viene il sospetto che nel guadagnare le simpatie degli afroamericani, Beatty abbia perso quelle di una parte dell'audience "bianca".

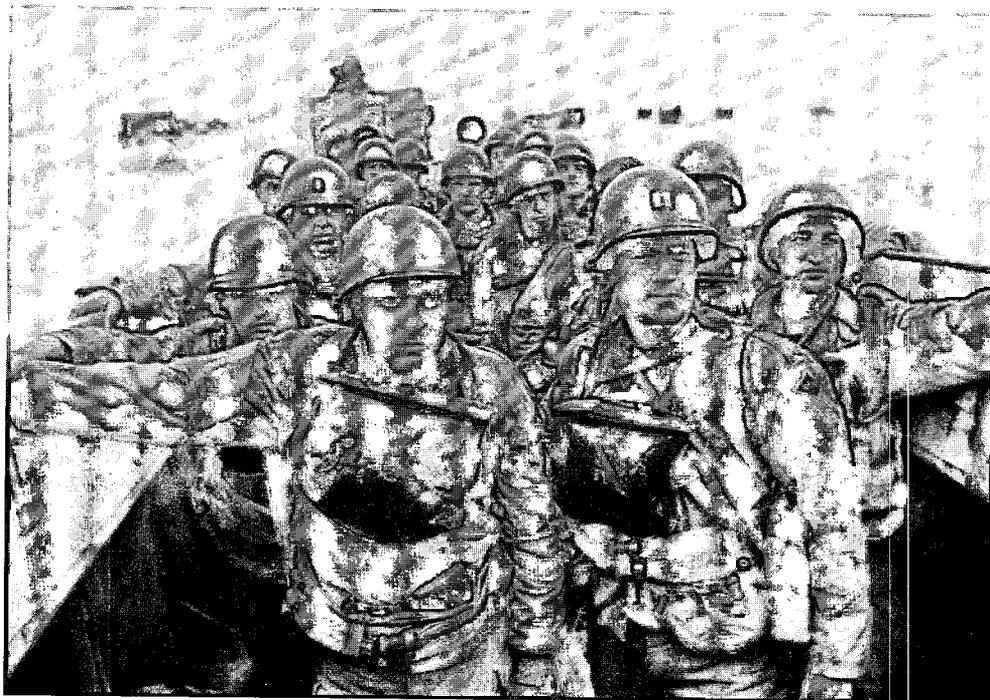
Veronica Pravadelli

SEZIONE FUORI CONCORSO

Saving Private Ryan (*Salvate il soldato Ryan*) di Steven Spielberg

Soggetto: dal romanzo omonimo di Max Allen Collins. *Sceneggiatura*: Robert Rodat. *Fotografia*: Janusz Kaminski. *Produttori*: Steven Spielberg, Ian Bryce, Mark Gordon, Gary Levinsohn. *Produzione*: Amblin Entertainment, Mutual Film Company. *Interpreti principali*: Tom Hanks (*capitano Miller*), Edward Burns (*soldato Reiben*), Matt Damon (*soldato Ryan*), Tom Sizemore (*sergente Hovarth*), Vin Diesel (*soldato Caparzo*). USA.

È il 6 giugno 1944, il D-Day, il giorno dello sbarco degli alleati. Dopo i violenti scontri iniziali il capitano Miller riceve l'ordine di andare a cercare e portare in salvo il soldato Ryan. L'ordine viene impartito dopo che a Washington ci si rende conto che gli altri tre fratelli Ryan sono morti nel giro di pochi giorni. Con uno sparuto gruppo di uomini Miller va alla ricerca di Ryan, ma deve affrontare, oltre alle difficoltà della guerra, anche i dubbi e i malumori dei suoi soldati. Perché la vita di un solo soldato è più importante di quella di otto?

Ricominciare dal finale di *Schindler's List*: da un cimitero oltremare zeppo di identiche croci bianche e da vecchi in pellegrinaggio davanti a una di quelle croci. Comincia e finisce così, sugli occhi appannati in un vecchio volto pallido, che piange e si interroga davanti a una croce, l'orrore senza tempo di *Saving Private Ryan*, un film durissimo e molto più complesso di quello che una lettura superficiale può sottintendere, e perfettamente coerente nello sviluppo della filmografia di Steven Spielberg. Coerente con il rigore meticoloso di una rilettura "antieroica" (non era un eroe Oskar Schindler, come non lo sono il soldato semplice Ryan e il capitano Miller) e molto umana della storia e con il dolore impressionante e stordente che dilagava su ogni fisionomia e ogni psicologia in *Empire of the Sun* (*L'impero del sole*, 1987) film bellissimo e maltrattato, anch'esso sulla "guerra giusta" (cui però l'ambientazione orientale permetteva di sconfinare idealmente nella "sporca guerra" di trent'anni dopo), su uomini che diventano soldati (non più insegnante e padre di famiglia, ma, come Miller, solo "il capitano"), macchine, tasselli di una missione (quella estrema ed estremamente disumanizzante della sopravvivenza in prigionia).

Tom Sizemore e Tom Hanks in Saving Private Ryan *di Steven Spielberg*

E che, là come qui, e come nelle lunghe teorie di prigionieri ebrei che si snodano sotto le finestre del comandante Amos Goetz, diventano soprattutto carne da macello.

È vero, i venti minuti dello sbarco a Omaha Beach di *Saving Private Ryan* sono impressionanti e insostenibili. Ripresi da angolature diverse con una serie di macchine a mano piazzate, per lo più, ad altezza d'uomo, ci sbalzano con un movimento improvviso (l'obiettivo al momento dell'apertura del portellone del mezzo da sbarco non si trova, come di consueto, di fronte ai soldati, ma con loro, all'interno, faccia alla spiaggia e alle mitragliatrici tedesche) al centro esatto della carneficina: falciati, i soldati cadono nell'acqua che si arrossa, già morti o inesorabilmente affondati dal peso delle armi, e quelli che riescono a raggiungere la costa esplodono in primo piano, con le gambe e le braccia troncate, i corpi squarciati, gli elmetti che si riempiono di sangue (che arriva a schizzare anche l'obiettivo) e il suono (in una bellissima "soggettiva sonora" del capitano Miller) che si fa ovattato, proprio a causa del sangue che tappa le orecchie. «Sì, è davvero uno spettacolo!», dice il capitano Miller al sergente Horvath ad azione conclusa, e la macchina da presa segue il suo sguardo per inquadrare le centinaia di cadaveri che a

faccia in giù ondeggiano con la marea sul bagnasciuga. È lo spettacolo feroce della guerra, la guerra più cruda dei "cinegiornali" girati da Capra e Huston sui campi di battaglia, la guerra che è comunque e sempre raccapricciante, atroce e ingiusta, anche quando si tratti di una guerra "giusta" (forse l'ultima "giusta guerra" combattuta nella storia).

Difficilissimo proseguire con la stessa forza dopo un attacco del genere; eppure Spielberg ci riesce e, dopo un folgorante attimo di dolore intimista (a casa, quando la madre dei fratelli Ryan vede arrivare lungo la valle l'auto che le porta la notizia della morte quasi contemporanea di tre dei suoi figli e va alla porta, la macchina da presa inquadra di spalle la sua sagoma che si staglia contro la luce dell'esterno e, in un unico fluido movimento, la riprende mentre si siede sui gradini un attimo prima di accasciarsi nello strazio), si focalizza sulla missione che baratta la vita di un intero commando per la salvezza di un solo soldato semplice, il quarto dei fratelli Ryan. Nelle due ore che seguono la missione c'è tutto: la follia sanguigna e melodrammatica di Aldrich e la rabbia secca e determinata di Fuller, l'infinito dolore umanista di John Ford e la lucida moralità ghignante di Stanley Kubrick. Ci sono i dubbi, il senso dell'ingiustizia, l'incomprensione feroce e l'ancor più feroce senso del dovere che hanno percorso il cinema di guerra più grande. E Spielberg non si limita a citarlo, ma ne riassume l'essenza, la rapidità e la durezza, per comporre un affresco di robusta, crudele moralità. «Meritatelo!», dice al soldato Ryan il capitano Miller a missione conclusa; e resta aperto l'interrogativo di quanto davvero una generazione si sia meritata, nell'ultima scena – di nuovo ai nostri giorni nell'immenso cimitero – mentre la bandiera americana sventolante intristisce al grigio e dissolve al nero.

Emanuela Martini

Hasards ou coïncidences (*Per caso o per azzardo*) di Claude Lelouch

Soggetto e sceneggiatura: Claude Lelouch. *Fotografia*: Pierre-William Glenn. *Produttore*: Claude Lelouch. *Produzione*: Les Films 13, TF1 Film Productions, SDA Productions, UGC Images, Neuilly Productiones, FCC. *Interpreti principali*: Alessandra Martines (*Myriam Lini*), Pierre Arditi (*Pierre Turi*), Marc Hollogne (*Marc Deschamps*), Laurent Hilaire (*Laurent*). FRANCIA/CANADA.

Myriam è una stella della danza. Conduce una vita da sogno, ma le manca l'amore, per il quale sacrificherebbe la carriera. Riuscirà ad avere un bambino, ma questo le costerà l'uomo che ama. Quando i casi e le coincidenze le faranno incontrare quello che potrebbe essere l'uomo della sua vita, Myriam dovrà rinunciare alla verità e perdere tutto prima di poter sperare di ritrovare se stessa.

La vita, dice Lelouch con molta saggezza, forse un po' facile ma condivisibile, è una mescolanza di generi, come ben sa chi ne abbia attraversata abbastanza. E il suo cinema, tra le alzate di spalle dei detrattori e lo stupore degli ammiratori (di cui faccio parte) riflette con sapiente dosaggio questa mescolanza che, costretta nelle due ore circa di una costruzione cinematografica, ha bisogno della grazia e dell'assoluta naturalezza della sua cinepresa per rendere facile e fluido un equilibrio delicato – che, per il fatto stesso di essere così perfetto, viene guardato spesso con sospetto: come troppo ben fatto, troppo furbo, troppo sentimentale, troppo artificioso, troppo "francese".

In *Hasards ou coïncidences*, la mescolanza dei generi – la commedia, il cinema sentimentale, la tragedia, il cinema sull'arte, il teatro nel cinema, il cabaret – si intreccia ancora una volta con lievità e bizzarria nell'omaggio amoroso a una donna incantevole che è la moglie di turno del regista, l'ex étoile Alessandra Martines; bellissima, danzatrice poetica, attrice sensibile.

I "casi" e le "coincidenze" di cui parla il titolo ("hasard", tradotto in Italia con "azzardo", appartiene in realtà a una categoria meno estrema in cui non sempre è coinvolto il fattore rischio) mettono insieme, lungo un canale veneziano, la bella Myriam, ex ballerina, madre di un ragazzino di dieci anni, e un fascinoso mercante d'arte – Pierre Arditi, in una splendida interpretazione piena di calore e di umanità – che si diverte a dipingere dei Soutine falsi (li vende per due miliardi...) e proprio nella sua ultima "opera" ha immortalato il vestito rosso della bella signora che ha visto passare mentre se ne andava al suo albergo. Scoppia l'amore (e ogni donna vorrebbe essere corteggiata così). Si sposano. Partono – lui, la donna, il bambino – per un viaggio in Normandia. Tutto sembra troppo bello e lo è. Il bambino e l'uomo scompaiono in una gita in mare – e la tragedia è registrata dalla stessa telecamera che ha ripreso tutta la felicità di quei giorni. La Normandia doveva essere la prima tappa di un giro del mondo. Alla donna, raggelata dal dolore, non resta che "negare", all'apparenza, il dramma, continuare il viaggio che avrebbe fatto con i suoi due uomini, e registrare con la videocamera le cose che suo figlio avrebbe voluto vedere: gli orsi della baia di Hudson, l'incontro con il suo campione preferito, i tuffatori di Acapulco.

I casi e le coincidenze però fanno sì che la videocamera le venga rubata e portano in scena – in quanto acquirente della camera rubata – un giovane *performer* canadese che sta per sposarsi senza molta convinzione e che si innamora della donna, vedendone le immagini registrate nell'apparecchio. Si metterà alla sua ricerca mentre lei continuerà a girare il mondo da aspirante suicida.

«Più la sfortuna è grande, più diventa grande vivere» è la frase ripetuta come un tormentone nel film. Lelouch sa condurre il suo mélo – perché di questo a volte si tratta, oltre che di un poemetto sulla forza della memoria – con tanto stile, tanta misura e tanto humour, con tanta abilità nel parlare con leggerezza di cose serie, con tanto gusto per la "bravura" narrativa e cinematografica (o, in altre parole, per

gli incastri dei casi e delle coincidenze che compongono una storia inventata con la stessa libertà con cui gli eventi si compongono nel mosaico della vita, per le immagini costruite sempre con una cura da grande artigiano) che lo spettatore non prevenuto (come buona parte dei critici) nei confronti di questo mago delle favole moderne casca nel suo gioco – riconoscendo, accanto ai frammenti di sogni e al gusto per il gioco cineromanzesco, pezzi di autentica esperienza umana.

Irene Bignardi

A Soldier's Daughter Never Cries (t.l. La figlia di un soldato non piange mai) di James Ivory

Soggetto: dal romanzo omonimo di Kaylie Jones. *Sceneggiatura*: James Ivory, Ruth Prawer Jhabvala. *Fotografia*: Jean-Marc Fabre. *Produttore*: Ismail Merchant. *Produzione*: Merchant Ivory Productions. *Interpreti principali*: Kris Kristofferson (*Bill Willis*), Barbara Hershey (*Marcella Willis*), Leelee Sobieski (*Channe Willis*), Jesse Bradford (*Billy Willis*), Jane Birkin (*Mrs Fortescue*). UK.

Negli anni '60-'70 gli Willis, una famiglia americana, vivono a Parigi. Bill, il padre, è uno scrittore di successo, mentre la madre pensa soprattutto a divertirsi. Hanno già una figlia, Channe, e adottano Benoît, un bambino francese di sei anni. A causa dei problemi di cuore del padre la famiglia decide di tornare negli Stati Uniti. Le condizioni di Bill peggiorano progressivamente.

Com'è noto, dai romanzi dell'americano James Jones – *From Here to Eternity* e *Some Came Running* – sono stati tratti rispettivamente il film di Fred Zinnemann e quello di Vincente Minnelli: quest'ultimo, diversamente dal primo, è divenuto una specie di cult movie tra i critici del cinema d'autore. Adesso aspettiamo la versione che Terrence Malick ci darà di *The Thin Red Line*, secondo romanzo della trilogia di Jones sulla seconda guerra mondiale (il terzo è *Whistle*). Nel frattempo possiamo comodamente intrattenerci, senza lasciarci troppo coinvolgere, con il ritratto romanzesco che di James Jones ci dà il team formato da Ruth Prawer Jhabvala (sceneggiatrice), Ismail Merchant (produttore) e James Ivory (regista).

Interpretato da Kris Kristofferson, il film è tratto dal romanzo autobiografico della figlia dell'autore, Kaylie Jones. Nel 1971, sei anni prima che morisse d'infarto, Jones scrisse un romanzo, *The Merry Month of May*, raccontando la crisi, personale e politica, di una famiglia americana a Parigi durante gli scontri e gli scioperi del maggio '68. Il film di Ivory è diviso in tre parti che prendono il nome dei tre personaggi principali. Le prime due sono ambientate negli anni '60 a Parigi, dove l'alter ego di James Jones, lo scrittore di successo Bill Willis (Kristofferson) vive

con la moglie, la figlia e un figlio adottivo in un ménage borghese con tutti i crismi. Nella terza parte la famiglia ritorna negli Stati Uniti e cerca di piantare nuove radici nella campagna del New Hampshire. Nel frattempo però le condizioni di salute di Willis peggiorano.

Contrariamente al romanzo di Jones, negli episodi parigini del film si allude relativamente poco al clima politico della Francia dell'epoca, a parte qualche reazione di Willis che sta a indicare come egli, forse sotto l'influsso della rivolta contro l'autorità che si scatena fuori dell'elegante interno familiare, possieda uno spirito inusitatamente aperto e progressista. Ivory pare interessato agli americani in Europa, al destino dell'espatriato, al dolore sotteso alla condizione di esiliato, al fatto di vivere in un limbo tra due culture: tutti motivi consueti per il regista, ma che qui vengono trattati soltanto in superficie, esclusivamente nel quadro di un (melo)dramma e di una crisi domestica. Che in questo caso viene prodotta dalla salute sempre più precaria dell'adorato patriarca, dall'alcolismo della moglie, dalla disaffezione alienata del figlio adottivo e dalla crescita della figlia che, sentendo imminente la morte del padre, si lascia andare alla promiscuità sessuale.

Dopo *Jefferson in Paris* e *Surviving Picasso, A Soldier's Daughter Never Cries* può essere ritenuto il terzo della serie di film-ritratto girati da Ivory e dal suo team su personalità che hanno vissuto a contatto con la cultura europea. Diversamente dai primi due film, qui la sceneggiatura di Ruth Prawer Jhabvala è visibilmente debole nella messa a fuoco e nella definizione della struttura del film. Al contrario, favorisce una serie di umori mutevoli e di episodi frammentari che lasciano troppi interrogativi sulle dinamiche familiari, imbastite in maniera molto sfilacciata, in una narrazione vaga e labirintica che non riesce a descrivere in profondità né il disadattamento dei personaggi né i loro momenti di serenità, accendendo nello spettatore solo un interesse flebile e fugace verso le loro nevrosi e i loro problemi. I limiti posti da questa costruzione investono anche il ruolo principale, affidato all'interpretazione di Kristofferson: alla luce della fonte su cui si fonda il film e dell'importanza contestuale di questo ruolo, la sceneggiatura è molto superficiale ed elimina, per esempio, ogni riferimento significativo alla produzione artistica e letteraria dell'autore in questione, facendo apparire del tutto irrilevante l'attività di Willis. Anche nei suoi aspetti più accattivanti – qua e là troviamo qualche scena evocativa di quel periodo, situazioni misurate e divertenti, una certa arguzia satirica, qualche caratterizzazione indovinata – il film soffre di un difetto che sembra inerente allo stile del team di Ivory, cioè di un modo di fare cinema che, indipendentemente dai temi trattati, è sempre fin troppo eccessivo e accademico nel décor e nell'impeccabile buon gusto. Nessun film come *A Soldier's Daughter Never Cries* ci fa pensare che, per una volta almeno, il regista e i suoi collaboratori avrebbero potuto ignorare le regole dell'etichetta per virare verso direzioni più irriverenti e irresponsabili.

Jan Aghed

Tu ridi di Paolo e Vittorio Taviani

Soggetto: Paolo e Vittorio Taviani, liberamente tratto dalle novelle di Luigi Pirandello. *Sceneggiatura*: Paolo e Vittorio Taviani. *Fotografia*: Giuseppe Lanci. *Produttore*: Grazia Volpi. *Produzione*: Film Tre, Dania Film, Rai Cinemafiction. *Interpreti principali*: Antonio Albanese (*Felice*), Sabrina Ferilli (*Nora*), Turi Ferro (Ballarò), Lello Arena (*Rocco*). ITALIA.

Il primo episodio, Felice, *è ambientato nella Roma degli anni '30. Felice è un ex baritono che per motivi di salute deve lasciare il palcoscenico. Fa il contabile, ed è piuttosto frustrato. Ma la notte ride e sogna, però non sa perché ride: non si ricorda il sogno. Il secondo episodio,* Due sequestri, *è ambientato nella Sicilia di oggi. Un bambino viene rapito e tenuto prigioniero in un hotel deserto alle pendici del monte Ballarò. Cento anni prima, sullo stesso monte, si portò a termine un altro sequestro.*

Nell'eccellente studio *Pirandello e il cinema* (Marsilio, Venezia, 1991), dove nello stabilire la più rigorosa filmografia sull'argomento Francesco Callari non manca di pronunciare giudizi severi, di *Kaos* (1984) si afferma giustamente che «finora, e in assoluto, è il miglior film pirandelliano». Del resto l'attenzione di Paolo e Vittorio Taviani all'opera dello scrittore agrigentino si può far risalire più indietro, tanto da rinvenire qualche suggestione del dramma *La nuova colonia* nel loro film *Sotto il segno dello Scorpione* (1968). Significativa è comunque la dichiarazione resa dai fratelli cineasti all'epoca di *Kaos*, riportata nel libro: «Dapprima non pensavamo proprio a Pirandello, s'era semplicemente deciso di trovare storie ambientate in Sicilia [...] ci siamo messi a girare per la Sicilia allo scopo di raccogliere [...] delle favole, delle storie. E intanto ci siamo messi a rileggere Pirandello e abbiamo scoperto che le favole e le storie che cercavamo le aveva già scritte lui».

Nel loro film i Taviani legarono sei delle *Novelle per un anno* con il motivo di una di esse, *Il corvo di Mizzaro*, che volando nel cielo dell'isola si proponeva come un tessuto connettivo fra i racconti: l'ultimo dei quali portava in scena Pirandello stesso in un commovente *Colloquio con la madre*. Nuovamente impersonato da Omero Antonutti, Pirandello avrebbe dovuto aprire *Tu ridi* con un'evocazione della tempestosa prima dei *Sei personaggi in cerca d'autore* al Valle. Ma, dopo aver scritto e girato questo "prologo in teatro", gli autori l'hanno considerato superfluo e ne hanno rimandato la pubblicazione ad altra futura circostanza. Avviene così che i due capitoli di *Tu ridi* si presentano senza prefazione e senza legami (è rimasta solo la voce "off" di Antonutti a introdurre il primo episodio) legittimando, da una parte, una certa perplessità sul significato complessivo dell'operazione e, dall'altra, le reazioni diversificate del pubblico già registrate alla Mostra di Venezia: c'è chi scegliendo il primo capitolo rifiuta il secondo e viceversa. A sentire i com-

menti del Lido, mi è parso che i più preferissero proprio la vicenda che dà il titolo al film, quella del baritono mancato Antonio Albanese (un interprete efficace) che, a compensazione di una vita grigia, si scatena a ridere nel sonno (la novella è *Tu ridi*), poi impartisce una lezione a un gerarchetto che aveva insolentito un suo meschino collega suicida (*L'imbecille*, dal quale l'autore trasse un atto unico) e infine si appresta anche lui a togliersi la vita ma viene "temporeggiato" da un incontro fortuito (*Sole e ombra*). Ho così indicato le fonti principali, cucite un po' con il filo bianco, di una sceneggiatura che tenta di sovrapporre narrazione di varia epoca e ispirazione introducendo Mozart, Rossini e l'avvenente Sabrina Ferilli (come pensare al suicidio davanti a una femmina così? Eppure...). Pur nutrito di finezze culturali e sostenuto dal talento espressivo degli autori (c'è una Roma piacentiniana degli anni del "consenso" raccontata con un rigore figurativo che ricorda *Il conformista* di Bertolucci), l'episodio non convince del tutto. Per non parlare del tentativo di attribuire una coscienza antifascista a Pirandello, che chiese a Mussolini l'"alto onore" dell'iscrizione al Partito proprio nei giorni del delitto Matteotti. Per questi motivi a mio parere è più apprezzabile il secondo episodio, dov'è incastonato il racconto *La cattura*, girato con la stessa illuminata fedeltà di *Kaos* e interpretato in maniera sublime da Turi Ferro, l'attore che oggi incarna con maggior autorità la Sicilia nella tradizione letteraria ed essenza antropologica. Vale la pena di ricordare che lo stesso personaggio fu già assunto da un altro grande, Salvo Randone, in una diversa e non dimenticata versione del racconto, filmata nel '68 per la Rai da Luigi Filippo D'Amico, per la serie *Il mondo di Pirandello*. La vicenda narra di un anziano medico di fine '800 che viene rapito per errore nelle Madonie e avendo visto in faccia i suoi rapitori si trova costretto a condividerne l'esistenza fino a una morte affrontata con serenità. Ma c'è dell'altro: il sequestro quasi "dal volto umano" di un secolo fa viene inquadrato da un sequestro inumano dei nostri giorni, dove Pirandello non c'entra più se non per contrasto. E dove un nevrotico Lello Arena, cultore di arti marziali e carceriere in apparenza amabile di un ragazzino figlio di un pentito, compie uno di quei terribili gesti di cui leggendo le cronache ci si chiede: «Ma com'è possibile?». Nella vuota cornice di un albergo fuori stagione, Arena si prende quasi amorosamente cura del ragazzo, ci mangia e dorme insieme, lo fa giocare con il computer (evocando profeticamente l'immagine giottesca di Giuda Iscariota) e a pallone. Finché arriva la notizia che il babbo ha parlato e lo stesso masso servito a segnare i limiti per i tiri in porta viene sollevato e brandito per uno scopo omicida. Mettendo a confronto la novella e la cronaca, i Taviani propongono alla grande quell'uso critico della letteratura che dovrebbe venir insegnato nelle scuole. Secondo l'assioma, oggi negletto e impopolarissimo, che leggere bene i grandi libri serve anche a leggere bene il giornale.

Tullio Kezich

Elizabeth di Shekhar Kapur

Sceneggiatura: Michael Hirst. *Fotografia*: Remi Adefarasin. *Produttori*: Alison Owen, Eric Fellner, Tim Bevan. *Produzione*: Working Titles Films. *Interpreti principali*: Cate Blanchett (*Elisabetta I*), Geoffrey Rush (*Sir Francis Walsingham*), Christopher Eccleston (*duca di Norfolk*), Joseph Fiennes (*Robert Dudley, conte di Leicester*). UK.

Nel 1554 l'Inghilterra, sotto il regno di Maria I, attraversa un periodo di instabilità economica e religiosa. Dopo aver evitato la condanna a morte per tradimento, la sorella Elisabetta viene incoronata regina. Dovrà affrontare nemici interni ed esterni, cospirazioni e guerre prima di regnare incontrastata.

Il dramma in costume è da molto tempo uno dei capisaldi più moribondi dell'industria cinematografica europea e di quella inglese in particolare. Parecchi registi hanno cercato di rinnovare il genere, di scrollargli di dosso la polvere dello stile eccessivamente riverente Bbc o la timidezza letteraria della scuderia Merchant-Ivory.

Recenti sforzi di rinvigorire la formula, modernizzandola o rendendola più appetibile al grande pubblico, sono riusciti solo in parte. La Kate Winslett grintosa di *Jude* (Michael Winterbottom), molto più simile a un'eroina dei nostri tempi, rappresentava un tentativo audace di fare un film fresco e anticonformista da un soggetto letterario, ma un certo preziosismo "alla Truffaut" è stato d'intralcio. Allo stesso modo, ne *La Reine Margot* (*La regina Margot*), Patrice Chéreau ha rivisitato la Storia conferendole la forma di una soap-opera ampollosa e truculenta, ma il risultato è compromesso dal gusto teatrale del regista per gli eccessi da Grand Guignol.

Forse i tentativi più riusciti di immettere nel dramma in costume un nuovo spirito, una spontaneità e una prospettiva contemporanee sono state le visioni stilizzate e molto personalizzate di Derek Jarman, in particolare in *Edward II* (*Edoardo II*), dove tutte le sperimentazioni idiosincratiche che segnavano gli ultimi lavori del regista vengono straordinariamente a convergere.

Rispetto al lavoro di Jarman, *Elizabeth* è chiaramente un'operazione indirizzata a un pubblico molto meno raffinato, e il suo autore non riesce certo a eguagliare i risultati del regista scomparso. Tuttavia, il film, prima opera in inglese dell'indiano Shekhar Kapur, è uno dei tentativi recenti più riusciti di rendere la Storia appetibile alla *multiplex generation*.

In questo senso, la scelta di un soggetto paradossalmente moderno rappresenta un grosso vantaggio. Come Madonna, la pop star, Elisabetta I è stata un grande manipolatore dello *Zeitgeist* della sua epoca, e un maestro nel reinventare la propria immagine secondo le esigenze del suo pubblico. Nei momenti iniziali, cruciali per conquistare quel trono che manterrà – primato senza precedenti – per quarant'anni,

la Regina Vergine si trasforma da *schoolgirl* romantica a *material girl* ambiziosa; in seguito, da abile politica diviene spietata autocrate; infine, facendo propria l'iconografia della Vergine Maria si costruisce addosso un nuovo personaggio, quello di dea sacra che si sostituisce alla religione per essere adorata dai suoi sudditi.

Kapur ha trovato la perfetta incarnazione della sua Elisabetta moderna nell'attrice australiana Cate Blanchett. A tratti esangue e spigolosa, a tratti eterea e bellissima, Blanchett dà un'interpretazione per molti versi superiore alla materia che si trova davanti, aggiungendo grazia, equilibrio e intelligenza al ritratto della regina, e facendo di lei una donna scaltra e decisa, un'acuta pensatrice fin troppo consapevole della propria eccezionalità per piegarsi davanti a qualsiasi uomo.

Come *La Reine Margot*, che combina un frenetico intreccio stile *Dallas/Dynasty* con una complicata dissezione delle dinamiche di potere all'interno della famiglia in stile *Padrino*, l'intelligente sceneggiatura di Michael Hirst si attarda più su episodi succosi che sull'accuratezza storica e sulla linearità e precisione della narrazione. Troviamo in abbondanza intrighi di corte, cospirazioni, violenze, tradimenti e bagni di sangue oltre a una serie di prestazioni erotiche, che vanno dal rapporto frettoloso contro un muro del palazzo reale a festini orgiastici in grande stile presieduti dallo spasimante di Elisabetta, per l'occasione travestito (lo stile enfatico di Vincent Cassel è piuttosto divertente).

Le sequenze di apertura (la saga inizia nel 1554) descrivono l'isteria collettiva, le carneficine e i roghi degli eretici quando l'Inghilterra viene spaccata da conflitti religiosi. Se questa introduzione è forse troppo carica di acrobazie registiche – basta con i movimenti di macchina rotatori e le inquadrature a piombo, per favore – successivamente il film si stabilizza su uno stile pittorico e più parco, pieno di tocchi audaci. Le immancabili scene delle cerimonie e degli spettacoli di corte sono prive della più stantia convenzionalità e pervase da uno spirito anarchico, innovativo per il genere. Anche un espediente moderno e così incongruo, a prima vista, come il discorso di Elisabetta diretto alla macchina da presa e interrotto da continui *jump cuts*, non stona in questo contesto così libero.

Benché Blanchett/Elisabetta sia sullo schermo per quasi tutta la durata e costituisca l'unico fulcro del film, la galleria dei personaggi secondari contribuisce considerevolmente al tessuto epico del thriller. Nei panni della spia della regina, bisessuale e apparentemente senza scrupoli, Geoffrey Rush è cupo e intrigante, nascondendo fino alla fine le sue vere alleanze; nell'interpretazione di Christopher Eccleston, il duca di Norfolk, principale nemesi di Elisabetta, diventa un personaggio efficientemente freddo e malvagio, senza sconfinare nella caricatura; Kathy Burke dà alla grottesca regina Maria le fattezze di un mostro patetico; da ultimo, Fanny Ardant è fisicamente imponente nella parte della strega guerrafondaia Maria di Guisa.

Il principale difetto che si può rimproverare al film è in parte già presente nella realtà storica che viene rappresentata. Lord Dudley, prima amante di Elisabetta e poi traditore, è insignificante e indeciso: ogni sua azione e parola ne confermano l'i-

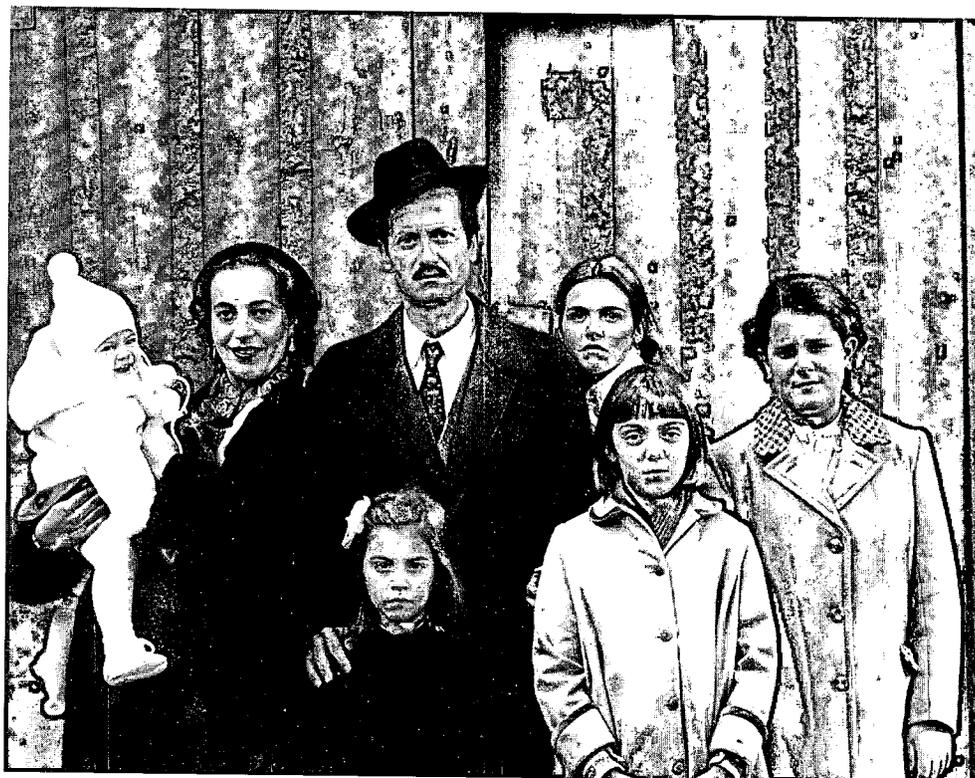
nadeguatezza accanto a una donna così eccezionale. La bellezza acerba di Joseph Fiennes (fratellino di Ralph) ben si accorda al ruolo e scatena plausibilmente l'estasi romantica delle fanciulle di corte; ma la presenza legnosa e priva di carisma dell'attore rende l'abisso fra i due ancora più incolmabile e, di conseguenza, l'elemento romantico del film ne esce svilito. Tuttavia, dal momento che per il suo regno Elisabetta rinuncia all'amore e al matrimonio, questa debolezza non danneggia l'equilibrio drammatico della storia.

David Rooney

Del perduto amore di Michele Placido

Soggetto e sceneggiatura: Domenico Starnone, Michele Placido. *Fotografia*: Blasco Giurato. *Produttore*: Giovanni Di Clemente. *Produzione*: Clemi Cinematografica. *Interpreti principali*: Giovanna Mezzogiorno (*Liliana*), Fabrizio Bentivoglio (*Antonio*), Rocco Papaleo (*Cucchiaro*), Enrico Lo Verso (*dottor Satriano*), Michele Placido (*don Gerardo*). ITALIA.

Don Gerardo ricorda la sua adolescenza. È il 1958: Gerardo ha quattordici anni, viene espulso dal collegio e ritorna al paese. Conosce Liliana, giovane comunista che, tra mille difficoltà, apre una scuola. Il ragazzo si innamora della giovane e frequenta, unico alunno maschio, le sue lezioni. A causa dei suoi metodi Liliana è osteggiata dai politici locali. La scuola viene distrutta e la relazione con il medico del paese, già sposato, finisce. Liliana si candida alle elezioni, ma si ammala gravemente.

Porte. Porte aperte e porte chiuse. Soglie. Luoghi liminali di perimetrazione dello spazio e di demarcazione simbolica del territorio filmico. Ci sono tante porte nel quarto film che Michele Placido firma come regista (dopo *Pummarò*, *Le amiche del cuore* e *Un eroe borghese*). E ognuna di esse serve a generare o a connotare uno dei tanti meccanismi di inclusione o di esclusione su cui si regge la struttura sociale dell'universo rappresentato. Già nel prologo è proprio la porta chiusa della chiesa, inquadrata in soggettiva dal punto di vista del sacerdote-narratore, a innescare lo snodo sintattico che fa scattare la figura del flashback. La porta si apre in controluce e don Gerardo (interpretato dallo stesso Placido) rivede se stesso bambino sul finire degli anni '50: una bara si accinge a varcare la soglia della chiesa e la memoria incomincia a lavorare. Quella bara contiene il cadavere di una giovane donna, morta a soli ventiquattro anni, atea e comunista, ma amata dal popolo delle donne cristiane. Doveva o no quella bara entrare in chiesa? Per le autorità politiche ed ecclesiastiche dell'epoca assolutamente no, per il popolo dei fedeli assoluta-

Lea Di Mauro, Mira Tartaglia, Rocco Papaleo, Lucia Tartaglia, Giovanna Abbiuso, Vincenza Cirottola in Del perduto amore *di Michele Placido*

mente sì. *Del perduto amore* si regge tutto su questo schema dilemmatico-oppositivo. In un universo storico-sociale caratterizzato da spazi chiusi, non comunicanti e conflittuali (la Chiesa, il Partito, la Scuola, la Famiglia, la Casa), la figura della giovane Liliana funge da elemento di fluidificazione e di contaminazione degli opposti: ricca, sta dalla parte dei poveri; donna, fa un lavoro da uomini; atea, è venerata come santa dalle donne del paese. Lei e il piccolo protagonista (il ragazzino che diventerà il prete, il quale rievoca la storia in flashback) sono gli unici personaggi a cui è consentito di passare da un ambiente all'altro e di mettere in contatto luoghi (reali e simbolici) per il resto ermeticamente chiusi. Come nella miglior tradizione romanzesca, gli "eroi" di *Del perduto amore* sono due personaggi in formazione: non stanno dentro gli schemi sociali e comportamentali già consolidati, piuttosto li sfidano e li mettono in crisi. Scompigliano le carte, infrangono i codici, portando un "disordine" che prospetta e reclama un nuovo ordine possibile. Mentre gli altri personaggi (individuali e collettivi) non fanno che chiudere porte nel tentativo di difen-

dere l'autonomia e la solidità del proprio spazio autonomo dal rischio della contaminazione con l'altro, Liliana e il piccolo Gerardo le porte le aprono e le oltrepassano, attivando canali comunicativi tra mondi pregiudizialmente ostili. Con un respiro narrativo che rinvia non al "mondo piccolo" di Guareschi (frettolosamente evocato da un certo numero di recensori) ma al "mondo grande" dell'epica (John Ford?) e del romanzo (William Wyler?), Michele Placido orchestra una grande ballata popolare fatta di campi lunghi e di interni soffocanti, di corse nel fango e di conflitti primigeni, di riti iniziatici e di passioni infuocate. Più che storico-politico, l'approccio è antropologico. La politica è solo una maschera dietro cui si organizzano e si esprimono conflitti più profondi: ed è ancora una volta il lavoro sullo spazio che lo svela e lo conferma. Nel finale del film si preparano le elezioni e tutti i partiti politici tengono i loro comizi elettorali anche nel piccolo villaggio in cui si svolge l'azione. Significativamente, dopo che tutto il film ha lavorato su un'idea di spazialità conflittuale non riconciliabile, i comizi si svolgono invece non solo nel medesimo luogo, ma utilizzando addirittura lo stesso palco. Prima i monarchici, poi i fascisti, quindi i democristiani, via via fino ai comunisti. Si cambiano i simboli esposti, mutano i vessilli e le bandiere, ma il luogo della politica è unico. Fungibile, equivalente. Confacente tanto alla destra quanto alla sinistra. Come dire: i conflitti politici si ricompongono nell'unità e unicità della piazza che li ospita. Ma invece di sancire la *centralità* del politico, questa "coabitazione" ne suggerisce l'*indifferenza*: quasi che il "perduto amore" evocato dal titolo si riferisse proprio a quell'età dell'oro in cui ancora era possibile illudersi che la passione politica fosse sufficiente a dare un senso alla Storia e alla vita. Il film di Placido rievoca quel tempo perduto: ma lo fa con un'energia stilistica così robusta e convinta che riesce a evitare le inevitabili trappole della nostalgia.

Gianni Canova

Celebrity di Woody Allen

Soggetto e sceneggiatura: Woody Allen. *Fotografia*: Sven Nykvist. *Produttore*: Jean Doumanian. *Produzione*: Jean Doumanian Productions. *Interpreti principali*: Kenneth Branagh (*Lee*), Judy Davis (*Robin*), Joe Mantegna (*Tony*), Leonardo Di Caprio (*Darrow*), Melanie Griffith (*Nicole Oliver*), Winona Ryder (*Nola*). USA.

Lee, giornalista di spettacolo quarantenne, vorrebbe diventare un famoso scrittore, famoso come le star che intervista quotidianamente. Sogna anche di avere una donna più attraente e sexy della moglie Robin, che lascia all'inizio del film. Ma entrambi i suoi sogni saranno frustrati, mentre Robin, che al successo non aveva mai pensato, diventa una famosa conduttrice televisiva. Fanno da corollario all'in-

treccio principale episodi ambientati nel mondo del cinema, della moda e della televisione che mostrano il fenomeno della "celebrità" nei suoi aspetti più parossistici.

Se si lasciano per un momento da parte le complessità e le sottigliezze strutturali, stilistiche e metalinguistiche e ci si sofferma unicamente sul messaggio ideologico, si può dire che, trascorsi circa tre quarti del film, il commento di Allen sulla celebrità ai giorni nostri suona pressappoco così: la fama non arride tanto a chi la cerca, ma dipende quasi esclusivamente dal caso. Questo spiega il percorso narrativo dei due protagonisti, fino al momento in cui vengono sintatticamente giustapposti il fallimento di Lee e il successo di Robin. Il primo vede cadere tra i flutti l'unica copia del romanzo appena terminato e quindi il sogno, perseguito per tutto il film, di diventare un famoso scrittore; l'ex moglie raggiunge invece la celebrità come conduttrice di un programma televisivo, celebrità mai cercata e dovuta solo al casuale incontro con il produttore Tony Gardella. Poiché il film ha già dato indicazioni sufficienti che le virtù di Lee come romanziere sono piuttosto scarse – i due precedenti romanzi sono stati rifiutati da vari editori – la soluzione narrativa proposta non ha lo scopo di lasciare in sospeso l'eventuale giudizio su quest'ultimo romanzo. Né Lee, né lo spettatore si chiedono se esso sarebbe stato pubblicato o meno, o anche solo se, in altre parole, era un "buon romanzo". Benché questo sia un aspetto marginale, si può dire che *Celebrity* propone una traiettoria opposta a quella dell'*american dream*, secondo cui ogni individuo/personaggio può – purché vi creda profondamente e si impegni duramente – veder realizzato il proprio sogno. Ciò che invece sembra essere il punto fondamentale del film di Allen è che nell'epoca della (neo)televisione la celebrità non si misura affatto in rapporto a determinate capacità o qualità. In altre parole, si può diventare famosi senza avere nessuna abilità particolare, senza dover "fare" qualcosa di "utile" o "importante". È per questo quindi che la "qualità" del romanzo di Lee passa in secondo piano e che il caso, "l'essere al momento giusto nel posto giusto", diventa *il* fattore determinante, visto che cultura e conoscenza non servono. È certamente ironico che, prima di lavorare in televisione, Robin sia stata un'insegnante di letteratura inglese e che abbia abbandonato il lavoro per condurre un programma in cui si limita a rivolgere domande di circostanza a personaggi famosi o che lo diventano per il mero fatto di apparire in televisione (e/o nei rotocalchi). In ultima analisi, la celebrità diventa un "valore" in sé, perché la televisione veicola il nulla, l'effimero: è pura immagine senza referente.

È chiaro a questo punto che ciò che dicevamo a proposito del caso nasconde una realtà ben più profonda e grave. *Celebrity* infatti non riattualizza la secolare dicotomia tra apparire ed essere, ma smaschera il fatto che esiste solo il primo dei due termini. Ancor peggio, la fama si rivela essere un "valore" subdolo, perché vince ogni resistenza, anche quella di una persona "sensata" come Robin, che in un momento di lucidità si chiede perché ciò che disprezzava maggiormente riesca

a renderla più felice. È a questo punto che diventa indispensabile verificare in che modo la struttura narrativa e la costruzione dei personaggi contribuiscano a rivelare la posizione dell'autore nei confronti della fabula. Posizione che traspare – com'è tipico di molti film di Allen – tramite la riscrittura di alcuni canoni del cinema classico hollywoodiano. Se l'utilizzo del bianco e nero ci ricorda che la celebrità nell'epoca della televisione non ha conservato nulla del *glamour* del "vero" divismo degli anni '30 e '40, ciò su cui mi vorrei soffermare è appunto la struttura narrativa del film. Si può parlare di riscrittura del cinema classico nel senso che Allen riprende, ma al contempo "esaspera", l'uso di canoni base quali quelli dell'alternanza e della simmetria. Poiché questi vengono impiegati in modo radicale, non sono più "invisibili", cioè meramente funzionali alle logiche narrative e quindi "oscurati" come processi, ma vengono rivelati come codici. Questo fa sì che siano messi in discussione due altri principi fondamentali, cioè la risoluzione e l'identificazione, o meglio, l'usuale imbricazione tra le due.

A tale riguardo, vale la pena di soffermarsi brevemente sulla sequenza finale, quando Lee incontra di nuovo Robin – in compagnia di Tony, l'attuale marito – alla prima del film di cui avevamo visto alcuni ciak all'inizio. La sequenza richiama simmetricamente l'unico precedente incontro tra Lee e Robin, alla prima di un altro film. Ma la condizione sentimentale dei due è opposta rispetto alla situazione precedente: incapace di accettare l'abbandono del marito, Robin era esplosa in una scenata di gelosia nel vederlo in compagnia di un'altra donna; ora invece è raggiante di felicità per il recente matrimonio con Tony, l'imminente arrivo di un bambino, e il successo televisivo raggiunto. Lee invece è solo, incapace com'è – lo si è ben visto – di portare avanti una relazione. Così come è attratto dall'*idea* di diventare scrittore, egli s'innamora sempre di un'*idea* d'amore, di un'*immagine* di donna e non tanto delle donne "reali" che incontra. È questo ciò che consente allo spettatore, se non di identificarsi, almeno di provare compassione per Lee e per i suoi reiterati tentativi. Tuttavia, nella prima parte del film ci si identifica ancor maggiormente con Robin perché è la vittima del comportamento infantile del marito. Nella sequenza finale il processo di identificazione viene invece sensibilmente deviato verso Lee; al contempo lo spettatore non può che provare un certo risentimento per il successo "privato e pubblico" raggiunto da Robin, cosa che invece il film ci aveva spinto, fino a quel momento, ad appoggiare. Allen, insomma, sta risolutamente dalla parte del personaggio principale maschile, soprattutto perché questi è rimasto fedele a se stesso; a Lee spetta anche il compito di constatare che Robin ha invece rinnegato ciò in cui credeva. Di questo però ella non è più consapevole, visto che è ormai diventata un volto conosciuto, un'apparenza senza essenza. È in questa direzione che vanno interpretate le inquadrature finali: un pronunciato movimento di dolly inquadra Robin e il marito seduti nella sezione riservata ai vip, per spostarsi poi verso Lee che invece sta in platea, in mezzo al "pubblico normale". Inquadrature ravvicinate del protagonista sono alternate con

l'inizio del film proiettato, a indicare, tra le altre cose, che è con il punto di vista di Lee – per quanto miope e destinato, forse per definizione, al fallimento – che vale la pena di identificarsi.

Veronica Pravadelli

La ballata dei lavavetri di Peter Del Monte

Soggetto: dal romanzo *Il polacco lavatore di vetri* di Edoardo Albinati. *Sceneggiatura*: Peter Del Monte, Sergio Bazzini. *Fotografia*: Pasquale Mari. *Produttore*: Pier Francesco Aiello. *Produzione*: PFA Films. *Interpreti principali*: Agata Buzek (*Justina*), Olek Mincer (*Zygmunt*), Kim Rossi Stuart (*Rafal*), Grazyna Wolszczak (*Helena*). ITALIA.

Verso la fine degli anni '80 una famiglia polacca arriva a Roma. Il capofamiglia Janusz lava i vetri ai semafori assieme al fratello Zygmunt e al figlio Rafal. La figlia Justina e la nuova compagna Helena lavorano come domestiche. Un giorno, senza motivi apparenti Janusz scompare; da quel momento la situazione precipita. Il fratello perde il senno, il figlio entra in un giro poco pulito, la figlia muore nel tentativo di sfuggire alle violenze di due giovani.

Controcorrente i film di Peter Del Monte lo sono sempre stati, per quella qualità di "scrittura dell'anima" che è loro propria e che, nel corso degli anni, si è spogliata progressivamente di quei pochi aspetti intellettualistici di carattere generazionale che rischiavano di appesantire un po' le prime opere.

Il percorso di Del Monte ci sembra caratterizzato da questa sfida con se stesso, nella direzione di un addolcimento capace di lasciar fluire le emozioni e insieme di conservare il rigore di un cinema ellittico, che parla a bassa voce, che ha fiducia nel proprio potere evocativo, nella propria capacità di sollecitare le cose a significare, secondo la formula cara alla tradizione della critica fenomenologica. La cinepresa di Del Monte è capace di partire dalle cose "come sono" e di restituircele trasfigurate da questo senso ulteriore che le attraversa: ma che riconosciamo proprio grazie al cinema, il quale le trasforma in immagini capaci di rivelare la loro verità interna.

È per questo che i suoi film sono tra i pochissimi a giocare su realtà sociali attuali e scottanti senza esibirle e, anzi, quasi senza che ce ne accorgiamo. È accaduto, per esempio, ne *L'altra donna*, del 1980, dove trovavamo il confronto tra un certo stile di vita in un'Italia sviluppata e quello di una colf di colore; è accaduto, l'anno dopo, in *Piso pisello*, un film a tratti pieno di una malinconia luminosa sulla defezione della donna dal ruolo materno; e più recentemente in *Compagna di*

viaggio, dove ci viene mostrato un vero e proprio scontro di culture nel confronto tra Michel Piccoli e Asia Argento (mai così brava come in questo film, per il quale ha vinto la Grolla d'oro a St. Vincent come migliore attrice, mentre a Del Monte è andata la Grolla d'oro come miglior regista).

Il fatto è che Del Monte coglie i temi sociali dall'interno, e questo accade perché li trova e li restituisce nei loro aspetti osservabili, nei comportamenti di singoli esseri umani. Può sembrare un paradosso ma non lo è. La critica politica e sociologica che spesso ha costituito e costituisce il materiale del cinema italiano, e non del peggiore, deve per definizione possedere un certo grado di generalità, e questo livello di astrazione, per essere tale, deve collocarsi oltre il singolo comportamento. La forza di questo cinema sta nella coerenza del discorso piuttosto che nella "verità" del dettaglio.

Del Monte, viceversa, non vuole rinunciare a far parlare le cose, i dettagli, e soprattutto i volti, i corpi, i singoli esseri umani, facendoli poi levitare in una dimensione fantastica che li rende "straniati", e permette loro di aprire spazi inattesi per l'interpretazione. Si capisce allora il senso di quella provocatoria "dichiarazione dell'autore" che accompagna la scheda de *La ballata dei lavavetri* nel catalogo della mostra veneziana: «I temi sociali non mi hanno mai interessato, ma filmare gli occhi di Agata Buzek è stata per me una rara occasione di piacere». Parole che significano la programmatica volontà di Del Monte di prendere il senso nel suo lato più profondo, facendolo nascere da ciò che è osservabile e dunque filmabile.

Questo doppio binario del reale è sempre presente nei film di Del Monte, ne costituisce insieme l'ossatura e il vero significato. E viene tematizzato, per esempio, in *Piccoli fuochi* (del 1985), che gioca esplicitamente sulla presenza del sogno e dell'immaginario visti come un'altra realtà, quotidiana anch'essa, parallela, più vera di quella che si coglie a prima vista, e in cui una *féerie* alla Andersen rivela non solo il "poetico" ma anche l'atroce che c'è nell'Io infantile e nell'eros.

Ne *La ballata dei lavavetri* Del Monte ci ripropone questo gioco di deriva del senso a partire dal quotidiano, restando sempre al di qua del facile coinvolgimento politico e proprio per questo spingendo le cose fino al limite della ferocia, sino al punto in cui il delitto diventa un fatto naturale e ovvio, e la cultura contemporanea della città "santa" ed "eterna" diviene la grande assente, nelle immagini come nella realtà dell'immigrazione e dell'emarginazione. Ecco perché il film, ambientato e girato a Roma, tra un gruppetto di polacchi immigrati, ci ridà la città. Attraverso dettagli, attraverso particolari altrimenti anòdini come il marciapiede di un ponte sul Tevere o lo sguincio di una palazzina umbertina o lo scorcio di un interno tagliato senza prospettiva (ottime le scenografie di Anna Maria Donatella Sciveres), che fungono da sfondo ai personaggi, questi sì sempre al centro dell'attenzione, sempre indagati nei loro comportamenti più quotidiani e significativi, e sempre spaesati in una città che di eterno sembra avere soltanto il cliché, deformato (e rivelato) dall'alcol, di un papa polacco lontano anni luce dai problemi reali.

E così, a mano a mano che il film procede, mentre i personaggi si definiscono sempre meglio e acquistano una sorta di carnale concretezza, nell'ovvietà della loro vita quotidiana, la storia assume, all'opposto, una deriva fantastica fatta di disperazione e di sangue, e sancisce la spaccatura irrimediabile tra culture, tra collocazioni sociali, tra speranza e realtà.

"Roma o dell'indifferenza", potrebbe essere l'altro titolo di questo film. Ma sarebbe già troppo "attualistico" e "sociologico" per il gioco più sofisticato di Del Monte, per questa "ballata", liberamente tratta da un romanzo di Edoardo Albinati ed egregiamente fotografata da Pasquale Mari, dove la morte, esito necessario di un isolamento senza scampo e senza prospettive, trova nel sogno visionario il suo unico, irrisorio, riscatto.

Bravi gli attori, in buona parte polacchi, con l'inserimento di un bravissimo Kim Rossi Stuart.

Giorgio De Vincenti

Bin ich schön? (t.l. Io sono bella?) di Doris Dörrie

Soggetto: dall'omonima raccolta di racconti di Doris Dörrie. *Sceneggiatura*: Doris Dörrie, Rolf Basedow, Ruth Stadler. *Fotografia*: Theo Bierkens. *Produttori*: Bernd Eichinger, Martin Moszkowicz. *Produzione*: Constantin Film Produktion, Fanes Film. *Interpreti principali*: Anica Dobra (*Franziska*), Steffen Wink (*Klaus*), Franka Potente (*Linda*), Gottfried John (*Herbert*), Elisabeth Romano (*Jessica*). GERMANIA.

Intreccio di varie storie di coppie: uomini e donne che stanno assieme, si lasciano, ma non disperano di trovare l'anima gemella. Il tutto tra la Spagna e la Germania. In Spagna Klaus cerca di dimenticare Franziska; incapace di accettare la fine del rapporto, il giovane è inconsolabile ma ritrova la felicità quando incontra Linda. Alla ricerca di tranquillità, Franziska sta per sposare l'uomo sbagliato. Herbert, sposato e con figli ormai grandi, ha una giovane amante, Jessica. Per ritrovare l'armonia Herbert e la moglie andranno in Spagna. A Siviglia, sotto l'egida delle famose processioni di Pasqua, troveremo riunite molte delle coppie che la Dörrie ci ha fatto conoscere.

Doris Dörrie non è solo una regista di successo (*Männer*, [*Uomini*], è stato in Germania uno dei film più fortunati della storia recente), ma anche una scrittrice stimata e seguita con attenzione (i suoi libri, per lo più raccolte di racconti, sono stati tradotti anche in Italia). All'universo narrativo della sua produzione letteraria sono legati molti dei suoi lavori cinematografici e anche *Bin ich schön?* riprende alcuni testi contenuti in un volume omonimo, apparso nel 1994.

Una scrittrice che porta sullo schermo i propri personaggi e le proprie storie: le premesse per una relazione felice tra letteratura e cinema sembrerebbero le migliori, ideali quasi. Per quanto singolare possa sembrare, invece, la congiunzione non dà luogo a un simile esito. Per una imprevedibile sottovalutazione delle caratteristiche del racconto breve. Per una sopravvalutazione delle risorse del genere commedia.

È tipico della forma breve costruire il proprio spazio narrativo, il retroterra di stati ed eventi che illuminano i tratti dei personaggi, al di là del momento e della situazione portati alla ribalta. Le circostanze da cui si muove sono da una parte spunto (se non pretesto) per lasciare emergere una personalità, un comportamento; dall'altra estensione e conferma – singolare – di questi stessi. Proviamo a rileggere un paio dei racconti di *Bin ich schön?*, *Kaschmir*, ad esempio, o *Die Braut*. La storia di una donna che accetta controvoglia un amplesso coniugale, valutandolo come l'unica via per poter raggiungere in tempo, prima della chiusura, il negozio dove l'aspetta il pullover di cui si è invaghita; e quella della ragazza che un incidente d'auto mette a contatto con una sconosciuta, con cui si stabilisce una forte intimità; entrambe sono raccontate in prima persona e l'io narrante costruisce uno stato in cui ricordi, pensieri, associazioni si accavallano con grande libertà – delineando con efficacia e precisione un personaggio, una condizione, un destino.

Il film cerca di simulare questa espansione dei personaggi, ma, nella prevalenza "oggettiva" della costruzione narrativa, l'evento, l'aneddoto prende il sopravvento, e in tale spostamento sciupa o dissipa completamente la ricchezza, la singolarità delle figure.

Da insieme di episodi indipendenti *Bin ich schön?* si trasforma inoltre in racconto corale. Costringe così le diverse situazioni in uno schema di coerenza, obbliga i protagonisti ad armonizzarsi ai vari piani ed evoluzioni (la commessa del negozio del pullover diviene, ad esempio la ragazza dell'incidente): gli accadimenti attenuano il loro carattere di momenti-rivelazione, i protagonisti stessi perdono – ancora – in forza e vitalità.

Nel nuovo impianto è alla commedia che è affidato il compito di produrre coesione: il gioco di casualità e coincidenze, variazioni e ripetizioni che sostiene l'intreccio è regolato sostanzialmente sui suoi codici e principi. Ma si tratta di un passaggio per nulla "semplice" e neutrale. L'originalità delle figure letterarie della Dörrie è (tutti riconoscono) nel fondo amaro con cui si caratterizza il loro attraversamento del banale, dell'esperienza ordinaria, del comportamento adattato agli imperativi comuni del vivere sociale. Il tic, la piccola mania si dilata in sviluppo paradossale, grottesco o tragico. Nel nuovo stato (la commedia) le figure tendono piuttosto alla stilizzazione, perdono corpo, spessore, e divengono poco più che figurine, maschere. Vorrebbero almeno mostrarsi agenti rivelatori di ciò che di anomalo, illogico si nasconde dietro la superficie più convenzionale – ma la convenzionalità dei meccanismi della commedia (gli equivoci, i travestimenti, gli inganni) non consente loro di raggiungere neppure questo risultato.

L'universo della normalità è quello in cui i personaggi della pagina scritta nuotano come pesci. Una marca di biscotti, una trasmissione radiofonica, una dieta, un legame familiare sono i materiali più saldi dello loro esistenza. Ed è proprio la loro adesione a questo programma che li fa sporgere su altri universi: insensati, tragici. La via della commedia intrapresa dal film non sa ritrovare la doppia faccia, trasparente ed opaca al tempo stesso, della normalità.

Eppure *Bin ich schön?* nutriva sicure ambizioni. Il gesto stesso di riunire in questo girotondo interpreti emblematici del cinema tedesco, d'autore e di genere, degli anni '90 – da Nina Petri e Joachim Król a Franka Potente, rivelazione del film rivelazione di quest'anno: *Lola rennt*, attori-portavoce della stessa autrice (Uwe Ochsenknecht), di Fassbinder (Gottfried John), della Schaubühne di Peter Stein (Otto Sander), e dello stesso "cinema di papà" (Senta Berger), tutti palesemente a disagio – ne è una testimonianza eloquente. Il progetto di rileggere la storia del cinema tedesco nelle sue relazioni con la commedia deve considerarsi, più di ogni altro, fallito.

Männer, del resto, con la abnorme dilatazione del registro brillante indotta nella produzione degli ultimi due decenni, ha rappresentato alla lunga uno dei fattori principali della crisi profonda di questa cinematografia.

Aspettiamo con impazienza il prossimo libro di Doris Dörrie.

Leonardo Quaresima

RESTAURI DELLA CINETECA

Thomas Meder*

«Paisà» ritrovato

La formula "in restauro" è nota a ogni turista in Italia. Con tutta la buona volontà, si resta sorpresi davanti alla smania lavorativa dei restauratori italiani, che sembra non aver fine. Tuttavia, anche i tedeschi possono essere fieri di ciò che qui da noi si chiama *Denkmalpflege* (tutela dei monumenti). Ha aiutato a ricostruire molte città distrutte dalla guerra. In una determinata "giornata del monumento" in settembre, molti miei connazionali visitano monumenti che altrimenti rimarrebbero chiusi per tutto l'anno.

Per quanto riguarda il cinema, in Germania una tale coscienza non esiste. Fino a poco tempo fa gli archivi cinematografici erano ancora luoghi addormentati, dove ogni visitatore disturbava la pace sepolcrale della celluloide, se non degli archivisti. Con la riunificazione tedesca e la fusione degli archivi centrali a Berlino parecchie cose sono cambiate e anche migliorate. Molto materiale viene conservato, ma è sempre troppo poco quello che viene restaurato e mostrato al pubblico – tranne che in occasione della retrospettiva annuale del Festival di Berlino.

Questa situazione ha, in primo luogo, motivazioni storiche, legate soprattutto al trauma tedesco del ventesimo secolo: è vero che tra il 1935 e il 1945 ci sono stati un Reichsfilmarchiv (Archivio cinematografico centrale del Reich), riviste cinematografiche e persino professori universitari che si sono interessati di cinema, ma con l'apocalisse del "Reich millenario" tutto questo è scomparso e non si è più ripetuto fino agli anni '60. E poi, tranne l'epoca d'oro degli anni '20, che cos'altro si sarebbe dovuto conservare e proiettare? Quando Iris Barry, curatrice del Museum of Modern Art di New York, visitò la Germania, subito prima dello scoppio della seconda guerra mondiale, fu molto affascinata dall'organizzazione del cinema tedesco (*deutsches Filmwesen*) e da alcuni film, come per esempio il dramma mistico-espressionista di Frank Wysbar *Fahrmann Maria* (1936). Ancora oggi in Germania non si può proiettare pubblicamente un film del genere senza cadere nel sospetto di simpatie sbagliate.

In Italia, sia detto senza alcuna ironia, le cose vanno molto meglio. In campo cinematografico le scelte e gli effetti positivi del fascismo sono stati interpretati come antefatti di tutto ciò che è venuto dopo. Anzi sono stati proprio questi precedenti che hanno reso possibile il neorealismo e l'immediata posizione di primo piano della

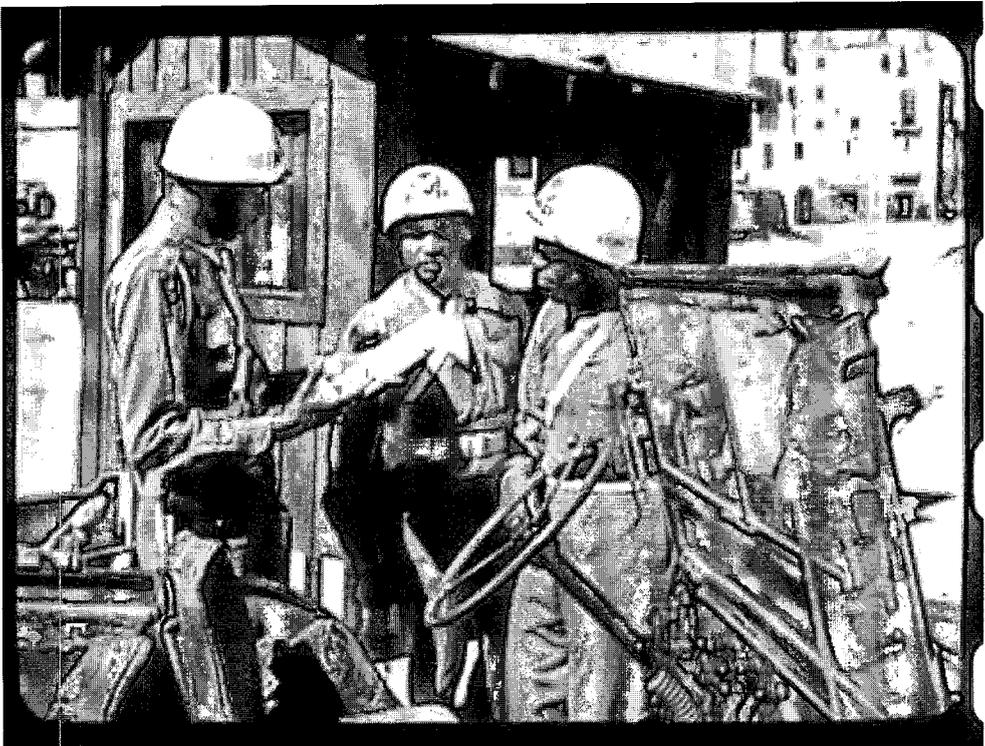
* Autore di *Vom Sichtbarmachen der Geschichte. Der italienische "Neorealismus", Rossellinis* Paisà *und Klaus Mann* [Rendere visibile la Storia. Il "neorealismo" italiano, «Paisà» di Rossellini e Klaus Mann], Trickster, München, 1993, pp. 364.

cinematografia italiana a partire dal 1945. Basti pensare all'azione del Centro Sperimentale e dell'Istituto Luce (due istituzioni che si volle copiare in maniera identica nella Germania nazionalsocialista), a insegnanti come Barbaro o Pasinetti, a Jean Renoir "ambasciatore" della Francia a Roma nel 1940 e al suo ammiratore Luchino Visconti. O a Roberto Rossellini, un vero partigiano nell'organizzazione dei suoi film, che nel corso della carriera è diventato per quattro volte un personaggio d'avanguardia dell'intera storia del cinema.

Senza i primi film rosselliniani del dopoguerra, l'evoluzione di un pensiero unitario in Italia dopo la Liberazione avrebbe avuto un corso probabilmente diverso. *Roma città aperta* e *Paisà* hanno contribuito, probabilmente più di molti sforzi diplomatici, al passaggio alla democrazia e alla conseguente entrata dell'Italia nel Patto Atlantico. In entrambi i film viene trattato il tema delle responsabilità, che però vanno cercate tra le righe, e non secondo un rigido schematismo basato sulla contrapposizione dei nazisti cattivi e degli eroi antifascisti. Entrambe le parti hanno qualità umane e anche i personaggi negativi sono disegnati in maniera più sfaccettata di qualsiasi nazista del cinema hollywoodiano, che doveva essere sempre interpretato da tipi come Conrad Veidt o Erich von Stroheim (nulla contro di loro, capaci di magnifiche sfumature).

Alla Mostra veneziana il capolavoro di Rossellini, *Paisà*, è stato presentato in una versione più lunga. Un vero avvenimento. Il particolare gustoso è che il "lavanda" ritrovato proviene dal Bundesarchiv di Berlino dove è giunto prima del 1960 e ha sonnecchiato più di cinquant'anni. Più di questo non si sa. Si potrebbe credere che sia stato lo stesso Rossellini a portare con sé in Germania una delle tante copie-lavoro quando, nell'estate del 1947 a Berlino, cominciò a lavorare alla sceneggiatura di *Germania anno zero* e presentò *Paisà* in ogni occasione possibile. Come sappiamo da Carlo Lizzani, Rossellini all'epoca lo preferiva a *Roma città aperta*. In una recensione di «Der Spiegel» (16 agosto 1947) si parla di sottotitoli francesi del film. La copia ritrovata dura otto minuti e due secondi in più di quella conosciuta sinora, canonizzata dalla trascrizione di Stefano Roncoroni[1], e non possiede sottotitoli. Variazioni compaiono solo nei primi cinque episodi, mentre, a Berlino, la seconda parte del sesto episodio non è (ancora?) venuta alla luce. In questa circostanza è nascosta forse un'indicazione? Dopo la prima proiezione a Berlino nel 1947 non è stato trovato sui giornali neanche un commento circa una eventuale polemica antitedesca contenuta nel film. Nondimeno, alla "prima" ufficiale federale nell'ottobre del 1949 il film terminava dopo il quinto episodio "pacifista" del convento. In seguito alle massicce proteste contro il distributore è stato inserito di nuovo il sesto episodio, ma contemporaneamente è stata presa la decisione di mostrare *Paisà* «soltanto in occasioni speciali per spettatori disposti alla discussione»[2]. Nell'assistere per la prima volta alla versione lunga, le nuove parti danno l'impressione di protesi artificiali, tanto si è abituati al ritmo e all'armonia dello svolgimento conosciuto.

I cambiamenti più vistosi sono stati effettuati nel quarto episodio, quello fiorentino. Adesso il "prologo" – che si svolge in un ospedale di fortuna fuori dalla città e

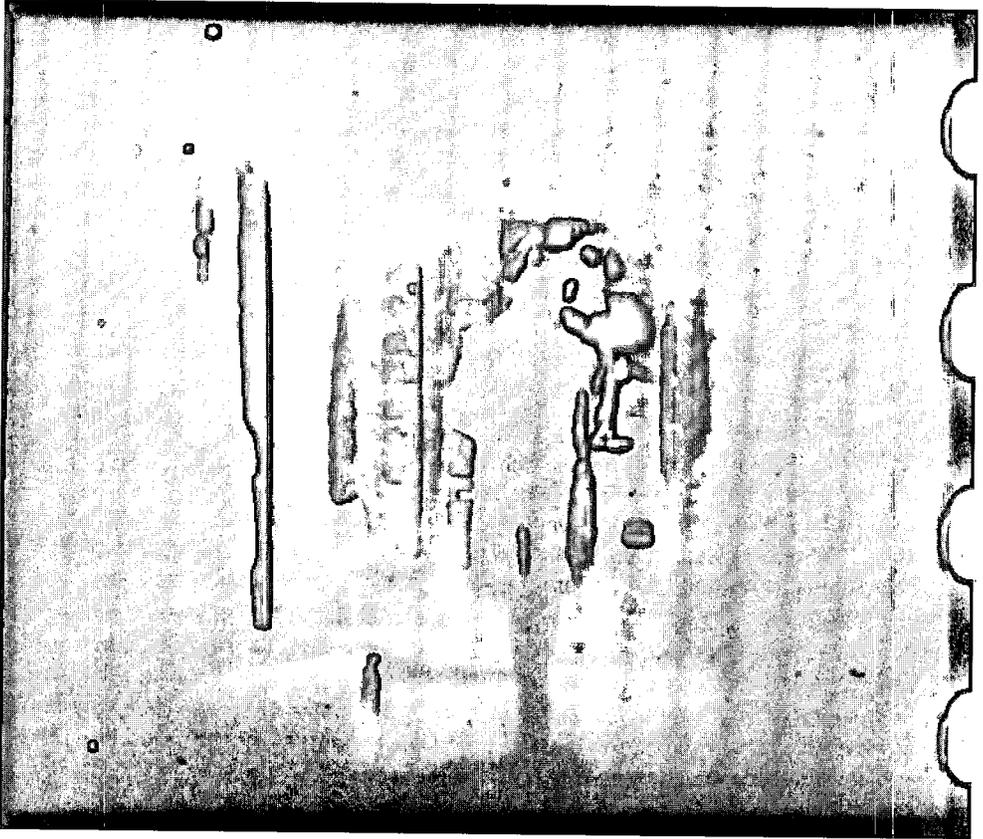
costituisce l'antefatto della corsa insensata di Harriet e Massimo tra guarnigioni naziste, camicie nere e partigiani – è più lungo e acquista perciò una diversa importanza. Attira l'attenzione soprattutto il racconto di Massimo intorno alla possibile sorte di Guido, il fidanzato di Harriet, che lei non ha più visto da anni: «No, voglio dire... che gli artisti danno più nell'occhio, e i tedeschi ci si divertono a pizzicare proprio quei tipi lì, coi capelli a zazzera; l'avranno preso e l'avranno di certo portato a lavorare come tanti altri nelle miniere lassù in Germania». Ciò nonostante sono convinto che i motivi per cui Rossellini ha fatto questi e altri cambiamenti non sono da ricercarsi soltanto a livello del contenuto, ma anche al livello delle immagini e dei suoni. Di conseguenza, ho sempre cercato le ragioni delle modifiche soprattutto nella forma filmica. Nelle inquadrature descritte, che durano circa trentacinque secondi, Rossellini ha sì trovato nel torso nudo di Renzo Avanzo un equivalente visivo al linguaggio parlato, ma proprio soltanto un equivalente. Questa immagine non parla da sé, come il corpo torturato di Marcello Pagliero alla fine di *Roma città aperta*. Qui sono ancora le parole a essere le più incisive.

Un'inquadratura tagliata del II episodio

Il primo episodio, ambientato in Sicilia, presenta un'unica rilevante differenza, che consiste in un'inquadratura in meno rispetto alla versione breve: alla fine, prima che la macchina da presa si muova, in panoramica, verso il basso a scoprire il cadavere di Carmela, si vedono i tre soldati tedeschi in mezzo primo piano, con i volti impietriti e le reticelle mimetiche sugli elmetti. Nella versione lunga si sente chiaramente l'ordine «via, andiamo», che in seguito si riduce ad un «via» appena percettibile. Nella versione breve Rossellini mostra in maniera evidente, con il solo ricorso alle immagini, chi sono gli assassini di Carmela. Nelle scene immediatamente precedenti si vedono gli americani scoprire il cadavere del loro compagno Joe. Rossellini potrebbe aver girato successivamente il piano ravvicinato inserito nella versione breve. Si sa che questa procedura è stata seguita per il quarto e per il sesto episodio.

Basilio Franchina racconta, infatti, di esser stato incaricato da Rossellini di girare tre inquadrature da aggiungere a *Paisà* nell'estate del 1946. In quel momento la troupe degli operatori si era già dispersa e Franchina poté lavorare soltanto con il direttore della fotografia Otello Martelli e con un assistente. Dotato di un elenco preciso delle inquadrature, Franchina cominciò a girare negli stabilimenti della Scalera un dettaglio del quarto episodio: i partigiani, dopo aver catturato alcuni fascisti, li uccidono sotto gli occhi di Harriet. Con questa immagine, che nel film appare di una brutalità difficilmente sopportabile soprattutto a causa del suono (aggiunto in seguito), è in gioco un altro momento di morte. All'ultimo episodio, quello del delta del Po, secondo Rossellini mancava un mezzo primo piano dei tedeschi che sparano per reagire alla manovra diversiva dei soldati americani, mentre Cigolani recupera i cadaveri dei due partigiani. Franchina girò questa seconda inquadratura in una riserva di caccia a Fiumicino. Qui girò anche la terza inquadratura che, posta dopo il famoso totale in cui i partigiani con gli occhi bendati vengono gettati in acqua come birilli dal bordo della barca, divenne la penultima del film. In essa i partigiani, sostituiti da stuntmen, si lasciavano cadere da un'impalcatura appositamente costruita in un punto più ampio del Tevere. Ecco un altro momento di morte. Divengono riconoscibili, se si osserva attentamente, alcuni gorghi che si dissolvono velocemente e la superficie dell'acqua appare meno mossa rispetto a quella dell'inquadratura precedente. Ancora una volta c'è una dissolvenza incrociata, quasi impercettibile, su uno specchio d'acqua più calmo: "il mare" si spiana improvvisamente. In questo modo si crea un'impressione finale elegiaca, in relazione alla laconica voce over che annuncia l'imminente fine della guerra: un finale disteso che culmina nel quadro conclusivo. Per lo spettatore questo significa riaffiorare dalla fiction verso una nuova realtà, in un arco di tempo brevissimo.

È comune alle quattro scene menzionate la scelta di volta in volta di inquadrature più ravvicinate, il salto dal totale al mezzo primo piano con la conseguente accelerazione delle rispettive sequenze. In entrambe le inquadrature delle esecuzioni Rossellini si serve della stessa tecnica: la macchina fissa che mostra con un

taglio più stretto il luogo in cui un attimo dopo accadrà il fatto di sangue. Ogni volta, tuttavia, si esprime una laconicità che rende il luogo dell'immagine visivamente autarchico. Tutte queste sequenze hanno spazi d'azione soltanto retrospettivamente: non sono tanto importanti i preliminari dell'esecuzione, quanto le conseguenze che deve trarne lo spettatore. Leggendaria è la descrizione di André Bazin della tecnica usata da Rossellini per includere lo spettatore nell'avvenimento e fare di lui il vero "autore" di una costruzione di senso evidente. Questa descrizione si adatta a un'ulteriore osservazione di Bazin sul primo episodio: «La tecnica di Rossellini conserva senza dubbio una certa intelligibilità nella successione dei fatti, ma questi non si ingranano l'uno sull'altro come una catena su un pignone. Lo spirito deve saltare da un fatto all'altro, come si salta di pietra in pietra per attraversare un fiume. Capita che il piede esiti a scegliere tra due rocce, o che manchi la pietra, o che scivoli su una di esse. Così fa il nostro spirito. Il fatto è che l'essenza delle pietre non è quella di permettere ai viaggiatori di traversare i fiumi senza bagnarsi i piedi, non più di quanto quella delle costole del melone sia di facilitare l'equa divisione da parte del *pater familias*. I fatti sono i fatti, la nostra immaginazione li utilizza, ma essi non hanno come funzione a priori di servirla. Nel *découpage* cinematografico abituale (secondo un processo simile a quello del racconto romanzesco classico) il fatto viene aggredito dalla macchina da presa, spezzettato, analizzato, ricostituito; senza dubbio non perde tutto della sua natura di fatto, ma questa viene rivestita di astrazione come l'argilla di un mattone dal muro ancora assente che ne moltiplicherà il parallelepipedo. I fatti, in Rossellini, acquistano un senso, ma non alla maniera di un utensile la cui funzione ne ha, in anticipo, determinato la forma. I fatti si susseguono e lo spirito è costretto ad accorgersi che si raccolgono e che, raccogliendosi, finiscono per significare qualcosa che era in ciascuno di essi e che è, se si vuole, la morale della storia. Una morale alla quale lo spirito appunto non può sfuggire perché essa gli viene dalla realtà stessa»[3].

Nella versione più lunga, tra lo stramazzare a terra di Joe nel primo episodio e il cambio di inquadratura sui soldati tedeschi, sono stati inseriti alcuni fotogrammi neri, affinché lo spettatore abbia un momento per rilassarsi. Per la versione definitiva, Rossellini ha ripreso in mano il film e ha inasprito il montaggio a stacchi dell'episodio proprio in questo punto. Ma il distributore americano ha scomposto la sequenza, non credendola adatta al pubblico del proprio paese, e poi l'ha rimontata secondo il principio di causa ed effetto. Mentre per Rossellini il momento poetico tra Carmela e Joe doveva rimanere in gioco fino alla fine, gli spettatori americani hanno visto in successione la coppia, i soldati tedeschi, il tiratore in un *freeze frame* e poi di nuovo Joe che stramazza al rallentatore. Per Rossellini i tedeschi si dovevano scorgere per la prima volta quando il proiettile aveva già colpito Joe. L'intero episodio è montato in funzione dei toni, che qui motivano il cambio di inquadratura. Si riscontra lo stesso tipo di montaggio in altri due momenti: l'atto di vendetta di Carmela, il cui apice viene tagliato dallo stacco diretto sulla pattuglia americana, e

Un'inquadratura tagliata del III episodio

la scoperta, da parte della ragazza, del cadavere di Joe. Coperto dal rumore del mare e dalla musica si può immaginare lo sparo con cui presumibilmente viene uccisa Carmela. Dal punto di vista ritmico, l'episodio cresce dalla situazione di pericolo iniziale fino al momento più armonioso, in cui si sviluppa la simpatia tra Carmela e Joe; quindi si risolve repentinamente e termina con l'assurda brutalità della guerra. Rossellini si fa carico coscientemente del fatto che il proprio modo di montare va a scapito di una narrazione facile e comprensibile. Ciò che lo interessa è innanzitutto il ritmo visivo e sonoro. Poco prima di morire, interrogato sulla genesi dei propri film, ha detto: «Non v'è un momento preciso in cui il film nasce. Me ne infischio di fare dell'arte. Un film deve essere ben raccontato. Il ritmo è la cosa più importante»[4].

Il secondo episodio comporta all'inizio cinque inquadrature in più rispetto alla versione breve, che mostrano le operazioni di scarico dei rifornimenti per l'esercito americano nel porto di Napoli, come ci dice la voce over. In una delle primissime

versioni del soggetto, un autore non identificato aveva già parlato di «rapido susseguirsi di riprese documentaristiche di un gigantesco macchinario per i rifornimenti» che viene osservato da un MP (Military Policeman) di colore. All'interno di questo testo il nome del militare americano, che in seguito si chiamerà Joe, varia da "Canadian Lee" ad Ariel. Inizialmente era stato previsto per la parte Canada Lee, noto attore nero di Hollywood. Questa almeno era l'intenzione di Rod Geiger che, dall'estate del 1944, subito dopo il congedo dall'esercito, si era interessato al cinema italiano e aveva scoperto Rossellini e *Roma città aperta*[5]. Geiger, divenuto produttore di Rossellini, per prima cosa ingaggiò due autori americani, Klaus Mann e Alfred Hayes; nel settembre 1945 si recò a New York per lanciare *Roma città aperta* e portare in Italia soldi e sette attori americani per un nuovo progetto. Tornò il 22 gennaio, dopo un viaggio in mare di otto giorni. Nel frattempo anche in Italia non si era rimasti con le mani in mano. Rossellini era immerso nella sceneggiatura dell'episodio ambientato in Sicilia, per cui utilizzò veri soldati americani, soprattutto il ventenne Robert Van Loon, e l'ancor più giovane Carmela Sazio. Sergio Amidei aveva steso degli appunti sulla base di idee discusse insieme agli altri collaboratori; Klaus Mann aveva avanzato critiche e fatto proposte alternative (soprattutto sul comportamento dei soldati tedeschi), e infine Alfred Hayes aveva aggiunto una versione più breve, piena del tipico gergo militare. Dopo tutte le versioni preliminari, che si possono esaminare presso il Klaus-Mann-Archiv di Monaco, si giunse a una stesura dettagliata del primo episodio di *Paisà*. Klaus Mann riuscì a imporsi su Amidei, che voleva accennare in maniera più drastica a uno stupro da parte di alcuni soldati tedeschi nei confronti di Carmela. Tuttavia la conclusione dell'episodio, il modo e il luogo in cui Carmela muore, rimase irrisolta e fu decisa soltanto in fase di ripresa.

Già all'inizio di gennaio Rossellini si era stabilito a Napoli per organizzare da lì il lavoro successivo. Aveva in valigia un quaderno pieno di soggetti che lui stesso aveva scritto, alle spalle una troupe altamente motivata, un misto di tecnici esperti e di promettenti nuove leve, e, in attesa del produttore, era riuscito nel frattempo a procurarsi un po' di soldi. Quando Geiger arrivò a Napoli – insieme con i suoi attori sconosciuti e la promessa da parte di un amico svizzero, figlio di un banchiere, di un finanziamento per dodici settimane di riprese – dovette raggiungere la troupe già a Maiori, nel golfo di Salerno, dove giunse in tempo per l'inizio delle riprese del secondo episodio. Rossellini e il suo assistente Fellini nel frattempo avevano fatto una scoperta che doveva poi influenzare il corso successivo del lavoro: il convento francescano all'entrata del paese di Maiori.

Padre Vincenzo, che abbiamo ritrovato alcuni anni fa in un convento francescano di Vico Equense, ci ha raccontato che la troupe inizialmente gli chiese il permesso di scattare qualche foto. Ci ha detto di essersi trovato bene soprattutto con un giovane e alto assistente, Federico Fellini, con il quale sviluppò anche alcune idee per una storia da girare all'interno del monastero. Diversamente dal film, in cui Padre Vincenzo scrive al suo padre provinciale per metterlo al corrente della pre-

senza dei tre americani, nella realtà il religioso tenne segreta la visita. Presto ci furono litigi, il frate protestò contro le scene della cucina con le salsicce e i piatti fumanti, ma Rossellini si ostinò a girarle (e alla fine abbreviò soltanto due frammenti, in cui i frati ottengono ancora scatolette e ringraziano per questo «la divina provvidenza»). Come ricompensa i frati ricevettero un paio di coperte e dei sandali, ma Padre Vincenzo ebbe in regalo da Fellini anche *Cristo si è fermato ad Eboli*, il romanzo di Carlo Levi appena pubblicato. Senza sforzi di memoria il religioso si è ricordato anche le riprese della sequenza che è riemersa nella versione più lunga di *Paisà*: Padre Claudio, il più giovane dei frati («don't you think he's too young to be in here?», chiede, nel film, l'americano Jones ai suoi compagni) siede all'armonium e suona un corale, mentre i due cappellani militari, uno cattolico e l'altro protestante, cantano con lui. Successivamente il cappellano cattolico si alza e si allontana seguito dalla macchina da presa, poi si inginocchia e prega; infine gli si avvicina il padre superiore. Entrambi attraversano la chiesa, e l'americano si informa sull'epoca di costruzione. La scena, nella versione più corta del film, comincia non appena i due escono dalla chiesa. In tutte e due le varianti, tuttavia, manca l'inquadratura che Rossellini fece provare più volte: la macchina da presa doveva muoversi nel corridoio centrale della chiesa davanti ai due personaggi e mostrarli frontalmente mentre si avviavano all'altare presso il quale le loro teste avrebbero dovuto inclinarsi l'una verso l'altra. L'alto tasso alcolico dell'attore americano Bill Tubbs fece fallire più volte le riprese e il regista finì per rinunciarvi. Proprio a Maiori cominciò a manifestarsi gradualmente quel clima creativo di improvvisazione illuminata che, insieme al progetto grandioso di un lungometraggio concepito in forma di cinegiornale e con collaboratori pieni di talento, sarebbe riuscito a fare del film un capolavoro. Padre Claudio, l'organista, che abbiamo rintracciato a Salerno, racconta che un pomeriggio aveva appena cominciato ad esercitarsi al suo strumento quando la troupe entrò nella sala del convento, sistemò le luci e cominciò subito a riprenderlo. La scena in seguito venne tagliata, per il fatto che ben poco avrebbe aggiunto anche alla versione più lunga.

Mentre ancora si lavorava al primo episodio, sull'altro versante di Maiori, in una torre normanna che oggi ospita un ristorante, Fellini rifletteva sulla storia che sarebbe confluita nel quinto episodio. Così diveniva superflua una gran parte degli abbozzi di tutti quegli autori che, dalla fine di luglio alla metà di novembre del 1945, avevano lavorato senza sosta a sette *short stories* per Rossellini, scambiandosele tra loro.

Sin dall'inizio era stato progettato un episodio su un sacerdote che si imbatteva nella confusione degli eventi bellici e che in qualche modo veniva in contatto con la "colpa": per Amidei doveva essere un prete americano che uccideva dei soldati tedeschi e soltanto attraverso la confessione ritrovava la fede (un motivo che, seppure semplificato, compare nell'episodio del convento). Anche Marcello Pagliero si era cimentato in una storia analoga, stranamente persino in inglese. Klaus Mann, dal canto suo, trasformò il sacerdote in uno di quei piloti americani precipitati con il paracadute e feriti, che inizialmente vengono curati da un intero paese e nascosti ai

fascisti, e poi però devono rendersi conto che "uomini come loro" hanno bombardato i villaggi italiani. In una variante successiva veniva introdotta una buffa coppia di anziane sorelle che si prendevano cura del pilota come fosse un figlio. La figura del prete ricompariva soltanto in una storia che Mann ambientava sull'Appennino e alla quale l'autore era particolarmente affezionato, in quanto nel destino del sacerdote rivelava molto di sé[6]. La decisione di Rossellini di rimanere in questo convento rimescolò non solo gli argomenti della storia, ma anche la geografia di quella cartina di cui *Paisà* è la rappresentazione immaginaria (e che il distributore americano inserì poi realmente all'inizio di ogni episodio per meglio orientare i suoi connazionali). Due totali all'inizio e il doppiaggio dei frati, che parlavano in realtà in napoletano, trasportarono quindi cinematograficamente questo convento in Romagna.

All'inizio di marzo, un giornalista annunciò una sorpresa, scrivendo con costernazione: «Ci chiamano "paisà"! Ora ci chiamano tutti "paisà", senza distinzione; qualcuno di noi abituato ad essere chiamato "dottor Rossi" o "commendatore" o "avvocato" si offende pure a essere chiamato "paisà" e ha torto! "Paisà" non è offensivo, soprattutto perché i primi ad essere chiamati "paisani" sono stati loro, gli alleati, appena hanno messo piede in Sicilia, Calabria o Napoli. E da allora siamo tutti "paisani" (che potrebbe significare "amici" giacché fu la prima parola amichevole che gli alleati sentirono in Italia); è "paisano" anche il generale Clark, anche Badoglio e Togliatti lo sono come lo furono e lo rimarranno per sempre i milioni di "ragionieri Carlini" o "dottori Rossi" d'Italia»[7]. Questo epiteto che esprimeva un affratellamento voluto da entrambe le parti entrò da allora in poi con un nuovo significato nel linguaggio quotidiano; originariamente "paesano" equivaleva al tedesco *Landbewohner* o *Landsmann* (campagnolo), mentre l'equivalente inglese *peasant* era una forma antiquata per contadino. Rossellini fece al suo team un'altra sorpresa quando ingaggiò un ragazzino, sempre a Maiori, per l'episodio che doveva girare a Napoli. Aveva già fatto venire sul set Vito Annicchiarico, il ragazzo di *Roma città aperta*, ma sapeva che con un volto nuovo avrebbe ottenuto un effetto maggiore. Alfonsino Bovino, che all'epoca aveva dieci anni e che sembrava più piccolo della sua età, fu scoperto da un assistente tra i curiosi sul set, presentato al regista che, quindi, si recò dai suoi genitori, ottenne il loro permesso e infine portò con sé il ragazzino a Napoli. Qualche anno fa, a Maiori, quando chiesi se potevo rintracciare testimoni oculari delle riprese, fui indirizzato da un vecchio magro, che all'epoca doveva aver avuto circa dieci anni. Poiché non speravo in un incontro con uno degli interpreti dell'episodio napoletano, a prima vista non riconobbi in quel pescatore il Pasca' del film.

A Napoli Rossellini si trovò bene. In quel momento, dopo aver portato a termine due episodi e aver visto i primi giornalieri, si rese conto che poteva ottenere degli ottimi risultati grazie al proprio metodo di lavoro estemporaneo. Cominciò a fare sempre più affidamento sul proprio istinto e a dare alle possibilità offerte dal set la priorità assoluta rispetto all'intreccio prefissato e logicamente concertato. Questo non significa che trascurasse del tutto gli appunti di lavoro dei suoi collaboratori: al

contrario, li studiò ancora più accuratamente e ne tirò fuori tutti quei frammenti che poteva utilizzare al meglio. Per Napoli era stata prevista originariamente la storia, in seguito ambientata a Firenze, di un'infermiera americana che si innamora di un medico italiano. Al suo posto si utilizzò la storia che doveva svolgersi a Littoria, la città che dal 1947 si chiamerà Latina. Klaus Mann l'aveva già vista con l'esercito americano, come tutti i luoghi delle riprese del film, e l'aveva trovata «veramente orrenda». La sua versione della storia prevedeva un tentativo di furto davanti a un camion da trasporto dell'esercito, impedito dal MP di colore Ariel. Questi arresta Pasca', che durante il viaggio successivo cerca di riscattarsi con delle sigarette. Per questo frammento, che ritorna esattamente nel film ultimato, Rossellini trovò un inizio del tutto nuovo. In esso Pasca' "compra" Joe completamente ubriaco (in uniforme da libera uscita, così che non si sappia ancora che è un MP), lo nasconde nel teatro delle marionette e infine lo porta sul cumulo di pietre dove i due recitano il famoso dialogo e Pasca' annuncia di voler rubare le scarpe a Joe, se questi si addormenta. Nella versione più breve il dialogo viene tagliato sull'immagine finale di Joe che, doppiamente lucido, ritrova Pasca' in un'altra missione di servizio. A questo punto, nella versione più lunga, si trova un nuovo passaggio di circa quaranta secondi che ci fornisce maggiori spiegazioni: per esempio che ci sono più MP di colore, poiché nel film ne vediamo altri due che danno il cambio a Joe al porto. In una immagine grandiosa e monumentale si vede in primo piano Joe, sullo sfondo due uomini in uniforme, mentre nel mezzo, proveniente da destra, una locomotiva in moto entra nell'inquadratura. Adesso ha luogo il cambio di turno di Joe. Questi consegna ai colleghi una lista ed elenca sette persone che si trovano "dentro" (le ha catturate lui?). «Quest'altro ladro – dice – non è stato ancora preso». Che si tratti di Pasca' non è ancora sicuro, ma adesso lo spettatore inconsciamente è preparato a un nuovo incontro con lui.

L'intero episodio in origine veniva raccontato prevalentemente dal punto di vista degli americani; a questo si deve la scelta del colore della pelle del GI e il fatto che Joe dica di vivere in una vecchia capanna. Ciò rifletteva tanto l'opinione politica di Geiger, che voleva battersi per la parità non soltanto dei doveri, ma anche dei diritti degli afroamericani, quanto quella di Klaus Mann, che non solo attribuì a Joe le proprie esperienze positive negli Stati Uniti (facendolo parlare di New York, di grattacieli, metropolitane e icecream soda), ma che soltanto qui, nella lontana Europa, poteva fantasticare su un futuro migliore. Attraverso il personaggio di Joe veniva fatta una critica del modo in cui la società americana tratta gli outsider. Klaus Mann, in quel momento, non sapeva ancora di essere già controllato dall'Fbi in qualità di *pre-mature communist.* Rod Geiger doveva finire un paio d'anni più tardi nelle maglie della commissione McCarthy.

Sergio Amidei e un altro autore, che non si riesce a identificare con sicurezza, si interessarono, al contrario, più dell'aspetto folcloristico che di quello politico, e fecero cantare malinconicamente al soldato di colore e a Pasca' la canzone degli hobo.

Un'inquadratura tagliata del IV episodio

I due facevano amicizia durante il solitario servizio di Joe e quest'ultimo prometteva a Pasca' di portarlo con sé in America «dopo la guerra». Quando il ragazzino veniva ferito da ladri adulti, morente raccontava al suo amico come la loro sorte e le loro possibilità nei rispettivi paesi d'origine fossero assolutamente paragonabili.

La troupe si spostò poi da Napoli a Firenze, o, più precisamente, in una villa in affitto tra Pisa e Lucca. Qui fu ricostruito l'ospedale improvvisato fuori Firenze, dove vengono curati partigiani e civili feriti (Massimo, nella versione più lunga, dice di essere stato ferito da una bomba degli alleati). L'attrice che interpretò l'infermiera Priscilla si ricorda di essere stata ingaggiata per una breve scena, che poi fu tagliata di "un'inezia". La stessa cosa affermano la segretaria di Geiger e una *liaison girl* dell'Office Strategic Service. Ora questo pezzo mancante è riapparso, insieme ad altri tre minuti interi di *Paisà*. Harriet riconosce Massimo e chiede insistentemente a lui e a un altro partigiano notizie del fidanzato, il pittore Guido. Che questi sia Lupo, il capo dei partigiani, nella versione più lunga Harriet lo viene a sapere non dai partigiani che cura, ma da Massimo, il quale conosce Guido, sa che lui e Lupo sono la

stessa persona, ma ignora che sia stato ferito. Inoltre Massimo dice di non essere «il tipo dell'eroe». Tutte queste aggiunte rendono più complicato l'antefatto che precede il successivo incontro di Harriet e Massimo a Firenze ma non arricchiscono il film. Anche nella versione più breve si capisce che entrambi devono assolutamente arrivare in città e nelle zone ancora controllate dai tedeschi. Nella versione lunga scopriamo sì aspetti nuovi, ma riguardano piuttosto le emozioni che il regista vuole provocare nello spettatore. Harriet arriva a Firenze a bordo di un camion e si fa lasciare davanti a Palazzo Pitti, dove, sotto i colonnati, c'è una gran folla che cerca di indovinare qual è lo stato delle cose nella parte sud della città. Rossellini, con alcuni movimenti di macchina che seguono solo in parte i protagonisti, cerca di tradurre questa confusione anche nel linguaggio visivo. Tentativo che non appare del tutto riuscito. Invece non c'è più, nella versione corta, l'inquadratura in cui una madre agitata cerca il figlio, ancora molto piccolo, di nome Guido, e subito lo ritrova. Provocare la partecipazione emotiva dello spettatore è la caratteristica del più autentico Rossellini. A film ultimato, deve aver deciso di riproporre una scena simile in un posto diverso, ovvero nella sequenza di Casa Maddalena dell'ultimo episodio. Un bambino piange, prima in braccio alla madre e poi, la notte successiva – in una scena davvero spaventosa, fra cadaveri sparsi tutt'intorno – scoppia di nuovo a singhiozzare in maniera straziante, senza avere una vera consapevolezza del proprio dolore.

È stata poi tolta una sola inquadratura nel punto in cui Harriet e Massimo si imbattono per la prima volta nei partigiani. Di questo dialogo, nella versione più breve, manca un primissimo piano di Harriet. Mentre Massimo per un momento appare rassegnarsi, lei dice ai partigiani che devono andare dal loro capo Lupo, andarci assolutamente, così che non muoia da solo. Harriet White, prima di *Paisà*, aveva recitato solo in teatro e in questa scena lo si nota piuttosto bene. Durante il monologo la sua mimica appare melodrammatica in modo fastidioso; tuttavia, quasi cinquant'anni dopo, si lamenta ancora per il fatto che una "grande" scena sia stata tagliata[8]. In un'intervista rilasciata durante le riprese racconta di aver lavorato in Europa come ausiliaria, e di essersi trovata bene in Italia. In altre parole fa, già all'epoca, public relation per il film e per sé[9]. Determinante in queste dichiarazioni non è tanto il contenuto di verità, quanto piuttosto il fatto che si continua ad accordare un grosso peso al punto di vista degli americani, poi bilanciato da Rossellini nel corso della lavorazione. Di certo non veniamo a sapere nulla sulla sorte della famiglia di Massimo, ma invece sappiamo della guerra, che mette gli italiani gli uni contro gli altri; del compito della Croce Rossa di recuperare i cadaveri con una carriola da medioevo; del bisogno e dell'astuzia per procurarsi l'acqua in guerra; della morte di fascisti e partigiani. E tutte queste sineddochi della logica irreale della guerra ci vengono comunicate dalla stessa partecipe, ma imparziale, macchina da presa che ha soppresso l'*over acting* di Harriet White.

Da Firenze ci si trasferì a Scardovari, sul delta del Po, dove la madre di Renzo Avanzo aveva una casa e dove si sarebbe potuto contare su numerosi aiutanti. In

Achille Siviero fu presto trovato «il primo partigiano del delta» e Rossellini, che nel corso della lavorazione si era liberato di tutti i vincoli, si mise all'opera ormai senza alcuna vera sceneggiatura. Attinse soprattutto alle esperienze delle riprese realizzate fino ad allora e lavorò con meno dialogo e con mezzi specificamente cinematografici. A Firenze aveva evitato di mostrare manifesti sui muri delle case; invece, nella prima sequenza del sesto episodio, magistralmente montata, lasciò agire, come Murnau in *Tabu*, la sola parola "partigiano", che accompagna il cadavere nel salvagente. La sequenza in questo caso sostituisce anche le immagini cinegiornalistiche che aprono gli altri episodi. Se i due ufficiali inglesi nell'episodio di Firenze erano ancora motivo di scherno, qui un'unica frase, «these people aren't fighting for the British Empire, they're fightin' for their lives» (questa gente non combatte per l'impero britannico, ma per la propria vita), ha un effetto talmente provocatorio da costare a Rossellini violente critiche in Inghilterra. Anche questa battuta, pronunciata nel film dagli americani, serve soltanto a unire ancora più strettamente coloro che combattono per la sopravvivenza, fino all'amaro finale.

Ai primi di giugno tutta la troupe tornò a Roma. Un ritorno anche a una lavorazione più tradizionale. In una nota rivista cinematografica si racconta di Maria Michi che sta girando *Paisà* e che, proprio per questo motivo, non vuole andare in America[10]. La Michi aveva già recitato in *Roma città aperta*, che era stato girato negli stessi locali di via degli Avignonesi. L'inizio dell'episodio è datato 4 giugno 1944, giorno della ritirata tedesca, e viene nuovamente introdotto da un montaggio (particolarmente lungo) di immagini di vecchi cinegiornali, ulteriormente allungato nella prima versione. Come appare evidente da queste immagini, alle truppe in ritirata non viene indicata nessuna strada per uscire dalla città: sembra quasi che girino in tondo. Soltanto gli edifici storici restano come emblema della "città eterna". Il supposto presente viene introdotto dal ritmo sincopato di una canzone di Glenn Miller; presto, tuttavia, il tempo sembra decostruito tanto quanto lo spazio reale: l'uso del flashback inserito in dissolvenza rappresenta una novità per il film, ma le connotazioni temporali sfumano sempre di più nel suo svolgersi. Tenendo conto delle immagini dei cinegiornali, si delinea un duplice salto temporale, dal giorno della Liberazione a un momento, «sei mesi dopo», dell'inverno del 1944. Di nuovo Rossellini viene spinto dal ritmo narrativo a deviare dalla propria idea di adattamento del presente e costruisce l'episodio romano in una maniera narrativamente più complessa. All'interno della struttura a episodi di *Paisà* questa tragica storia d'amore appare come una pausa, dopo che si è voluto raggiungere un forte effetto neorealistico con le prime due varianti della coppia italo-americana (tragiche in Sicilia, ancora ostacolate a Napoli). Per l'ultima volta una storia d'amore finisce in maniera insensata e le possibilità di comunicazione tra italiani e americani appaiono sostanzialmente difficoltose. Dopo la metà del film, con l'addio a Roma, sono soltanto il nemico comune e l'imponderabilità della guerra a poter ostacolare la neonata amicizia.

Rossellini, tuttavia, si abbandona di proposito a una convenzione narrativa. Si procura un melodramma di ispirazione hollywoodiana e si affida soltanto in pochi momenti al suo modo impulsivo di fare cinema. Di nuovo considera la parte italiana come la più attiva: Francesca viene coinvolta in una rissa, porta con sé un soldato ubriaco; il suo ricordo del giorno della Liberazione viene sfumato in dissolvenza incrociata; a lei Rossellini riserva la delusione finale. Forse solo per le circostanze è diventata una prostituta di cui Fred getta via l'indirizzo. Un ubriaco che non riconosce il suo alter ego italiano era stato rappresentato proprio nell'episodio precedente, a Napoli. Il fatto che ciò non risulti un *faux pas* dipende dalla rappresentazione dei differenti ambienti, che nasconde il nocciolo del racconto: qui si tratta di due persone già rovinate, e il loro rivedersi è destinato sin dall'inizio al fallimento. La versione più lunga in questo caso è molto più comprensibile: già all'inizio dell'episodio il regista inserisce due immagini di Fred in mezzo primo piano, che beve tutto solo e triste, mentre i suoi commilitoni si divertono al tavolo accanto con delle ragazze italiane. Verso la fine dell'episodio, dopo che Francesca ha abbandonato Fred addormentato nella stanza a ore, e ha scritto all'albergatrice il suo "vero" indirizzo, si trovano due nuove immagini: Francesca entra nottetempo nel proprio appartamento, che abbiamo già visto all'inizio dell'episodio, e una voce femminile fuori campo ci conferma subito che vive insieme alla madre e che dunque, evidentemente, conduce anche una vita del tutto normale. Come mette piede nella sua stanza, si getta sul letto e piange: piange su se stessa, e su quello che ha fatto a se stessa negli ultimi sei mesi.

Si può attribuire la paternità originaria di questo episodio soprattutto ad Alfred Hayes, un mestierante di Hollywood che utilizzò in modo letterario le esperienze del classico "GI Joe" con gli italiani, dapprima in qualità di salvatore, e subito dopo di sgradito occupante. Nella versione di Hayes (come in seguito nel romanzo *All Thy Conquest*, pubblicato dopo il ritorno negli Usa) il flashback viene raccontato a un barista. Alcuni cliché quali il soldato che beve e la pioggia (spudoratamente finta) del finale sono già previsti. Il volto di Francesca sotto la pioggia, quando il soldato la lascia a un angolo di strada, dovrebbe dare l'impressione che pianga. D'altra parte, nella stesura originale di Hayes, è lei inizialmente a non riconoscere Fred che la sta cercando insieme a un'altra prostituta. La prospettiva si trasforma di nuovo: mentre nelle prime versioni della sceneggiatura si privilegia il punto di vista del GI, nel film si sostiene quello della ragazza. Se in Hayes e Mann l'americano vive Roma come un labirinto, a confronto del quale Brooklyn gli appare un paradiso (gli autori abbozzarono un vero e proprio giro turistico della Roma notturna: motivo che, trasformato, venne utilizzato per l'episodio fiorentino), nel film la ragazza considera il GI come uno sconosciuto che per caso ha inciampato nella sua vita e attraverso il quale può misurare la propria decadenza morale. Rossellini, in ogni caso, dalla stesura degli americani Hayes e Mann prese il flashback e anche il nome Francesca. Il finale venne invece cambiato secondo il suggerimento di Amidei. Rossellini si lasciò, dunque, ispirare da un trattamento del suo collaudato autore italiano.

Paisà è un viaggio cinematografico dal sud al nord – dalla notte al pieno giorno, dall'impossibilità della comunicazione a momenti della più grande limpidezza – che si manifesta allo spettatore soprattutto alla fine. Le sue sei storie raccontano sempre lo stesso momento, quel «momento infinito della Liberazione» (Bazin) dai fascisti e dagli occupanti nazisti. Poiché il movimento di Liberazione si sviluppò con continuità da sud a nord, Rossellini poté mostrare sei facce della stessa storia, e, malgrado i suoi eroi incontrino sempre gli stessi problemi, questa storia progredisce ogni volta di più. I minuti da poco ritrovati non aggiungono nulla di fondamentale al film, ma mostrano come Rossellini seguisse il consiglio di quei critici che, dopo la "prima", avevano parlato di un film troppo lungo e raccontato in parte in maniera poco chiara. Forse nella sua versione più breve il film narra e spiega meno, ma lascia allo spettatore, nei momenti giusti, più spazio per i propri pensieri e sentimenti. La versione ritrovata di *Paisà* dovrebbe essere messa a disposizione di quanti più spettatori possibile, poiché anche questo vuol dire in pratica tutela dei monumenti (*Denkmalpflege*): poter vedere e rivedere tali vertici dell'arte cinematografica e confrontarli con i propri ricordi. I quali si distinguono dalla cosiddetta memoria collettiva, come, al museo, la targhetta di ogni capolavoro si distingue dall'idea che ogni visitatore ha di quel capolavoro e che conserva dentro di sé.

[1] Cfr. S. Roncoroni, *La trilogia della guerra*, Cappelli, Bologna, 1972.
[2] «Welt der Arbeit», Köln, maggio 1950.
[3] André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1986, pp. 296-297.
[4] R. Rossellini, *Il mio metodo. Scritti e interviste*, a cura di Adriano Aprà, Marsilio, Venezia, 1987, p. 8.
[5] Cfr. *Rosselliniana*, a cura di A. Aprà, Di Giacomo, Roma, 1987, p. 131 e sgg.
[6] Sugli abbozzi di Klaus Mann cfr. *Il dopoguerra di Rossellini*, a cura di A. Aprà, Cinecittà International, Roma, 1995, pp. 74-89.
[7] Roberto Pinna, «Star», 9 marzo 1946.
[8] Cfr. «Video Watchdog», 22, 1994.
[9] Cfr. *H. White, americana in vacanza*, «Cinebazar», 13 giugno 1946.
[10] Cfr. «Star», 8 giugno 1946.

RESTAURI DELLA CINETECA

Mario Verger
«La Rosa di Bagdad»

È proprio vero che il tempo ha la proprietà di riconoscere il valore degli esseri umani e delle loro opere.
Già, perché non sappiamo se AntonGino Domeneghini fosse conscio, mezzo secolo fa, che il proprio film *La Rosa di Bagdad*, vincitore del Primo Premio alla X Mostra del Cinema di Venezia nel 1949, sarebbe diventato un punto cardine dell'animazione italiana.
All'epoca i giornalisti e i critici del settore tentarono a tutti i costi di mettere quest'opera, ampiamente apprezzata, a confronto con quella di Nino e Toni Pagot, *I fratelli Dinamite*, presentata nello stesso anno a Venezia, in una competizione forzata del cinema disegnato.

Oggi *La Rosa di Bagdad*, grazie all'ambizioso progetto di recupero, promosso dall'ex Ministro Walter Veltroni, "Adotta un film – 100 film da salvare" e dalla Cineteca Nazionale della Scuola Nazionale di Cinema, sta vivendo una seconda stagione. Nel senso che viene visto in una nuova luce: non solo come uno splendido film spettacolare ma anche come un reperto del nostro patrimonio artistico da recuperare alla memoria storica.

Non tutti sanno che questo gioiello dell'animazione è a tutti gli effetti, in assoluto il primo film di lungometraggio realizzato in Italia con il sistema classico technicolor, primato che si è soliti attribuire al più tardo *Totò a colori* che, in realtà, è il primo film in technicolor con attori dal vivo. La ripresa venne effettuata con il sistema "a fotogrammi successivi" – variante del sistema technicolor a tre separazioni, concepita e utilizzata specificamente per il cinema di animazione – riproducendo ciascun fotogramma tre volte, in successione, su un unico negativo bianco e nero, di volta in volta filtrando la ripresa in blu, rosso, verde, così da avere, per ogni singola immagine, la completa gamma dei grigi corrispondenti ai tre colori fondamentali e potere quindi, con un complesso procedimento di stampa, ripercorrere all'inverso il procedimento e restituire nelle copie i colori originari ricomposti.

Caduto in disuso il complesso sistema technicolor, a vantaggio del più veloce ed economico – ma più deperibile – sistema Eastman, ci si era accontentati finora di ristampe del film effettuate duplicando vecchie copie positive, abbastanza ben conservate nei colori ma assai danneggiate e prive di molti fotogrammi. L'odierno intervento di restauro realizzato dalla Cineteca Nazionale si è basato sui negativi originari, messi a disposizione da Fiorella Domeneghini, figlia ed erede di AntonGino. Le lavorazioni si sono svolte nel laboratorio della Cineteca Nazionale, a Cinecittà, dove è stata utilizzata la migliore tecnologia oggi disponibile: in assenza delle apparecchiature originarie technicolor, si è proceduto ricomponendo in una stampa ottica, con tre

successivi filtraggi inversi, ciascun fotogramma bianco e nero su intermediato positivo colore; da questo è stato stampato un intermediato negativo di altissima qualità e, da quest'ultimo, con successive correzioni del tono fotografico, le copie. Ciò ha reso possibile ricostituire una edizione fisicamente integra e completa – recuperando fino all'ultimo fotogramma del film – con i colori più prossimi all'originale. Come testimonia Romano Bellucci, uno dei valorosi tecnici che hanno lavorato al restauro, questo è stato possibile grazie anche al fatto che «il negativo originario infiammabile era in eccellenti condizioni, a parte qualche piccolo difetto dovuto all'uso. Naturalmente, si è impiegata una tecnologia di stampa ottica di altissima precisione, per ottenere la perfetta collimazione di ogni fotogramma con il precedente e il successivo in fase di ricomposizione. Come è ormai prassi normale per le lavorazioni della Cineteca Nazionale, l'intermediato positivo ricomposto è stato stampato su pellicola in poliestere, che garantisce la miglior resistenza al tempo e quindi la più lunga durata».

Pieno di entusiasmo e di una fede illimitata nei propri ideali, Domeneghini parte giovanissimo come volontario della prima guerra mondiale, mettendosi ben presto in luce, raccogliendo decorazioni al valore, diventando tenente colonnello di complemento e poi grand'ufficiale della Corona d'Italia. Ma la sua poliedrica personalità lo

La principessa Zeila

porta ben presto sulla strada del giornalismo: collabora con il «Corriere della Sera», diviene capo redattore de «La provincia di Brescia» e titolare de «La Rinascita».

La vita militare, nel frattempo, continua ad affascinarlo, tanto che prende parte alla celebre impresa di Fiume come legionario comandante di brigata, rimanendo accanto a D'Annunzio quale capo ufficio stampa.

Non si può, a tal proposito, non ricordare il suo cortometraggio di animazione – da poco "riscoperto" – *La passeggiata*, tratto dalla omonima poesia di D'Annunzio, con la dizione di Ruggero Ruggeri e l'inusuale poetica del pittore Carpanetti.

Domeneghini è stato tra i pionieri della pubblicità cinematografica, portando al successo le maggiori marche mondiali, non ultima quella della Coca Cola, che è stata lanciata da lui per la prima volta nel nostro paese. Questa sua attività gli è valsa la nomina a presidente dell'Associazione Agenzie Pubblicitarie Europee.

Ha lasciato romanzi e soggetti per film di animazione e non. Appassionato di disegno animato e desideroso di mettere su un'industria pari a quella del mago di Burbank, ha fondato a Milano la Ima Film (Immagine-Metodo-Arte), una piccola Hollywood del cartone animato che, oltre a soddisfare i suoi ferrei ideali, ha dato lavoro a centinaia di nostri talenti.

Per *La Rosa di Bagdad* chiamò a sé i migliori pittori, disegnatori ed autori di *comics* al fine di poter affrontare un primo, vero film animato a lungometraggio. Ponendosi il problema di competere con l'industria d'oltreoceano, Domeneghini mandò alla Technicolor di Londra gli operatori Cesare e Franco Pellizzari, Giacomo Manerba e il regista Lucio De Caro per riprendere le celluloidi de *La Rosa di Bagdad* con la multiplane (macchina da presa a piani multipli), apparecchiatura allora inesistente in Italia e indispensabile per ottenere l'effetto di profondità di campo.

La Rosa di Bagdad fu il risultato di un enorme sforzo produttivo. Per dar vita a questo colosso dell'animazione ci vollero sette anni di intenso e complesso lavoro. Vennero vagliate le capacità individuali di 458 pittori, tra i quali 47 furono prescelti. Per il lavoro di trasferimento dei disegni su lucidi, su 187 disegnatori ne vennero selezionati 25, mentre non meno rigorosa fu la scelta delle coloratrici: su 232, soltanto 44 vennero reclutate.

Domeneghini chiamò a sé, come creatore dei personaggi de *La Rosa di Bagdad*, il pittore Angelo Bioletto, celebre allora per le illustrazioni delle figurine Perugina dei Quattro Moschettieri, tra le quali era divenuta leggendaria, perché introvabile, quella del Feroce Saladino; il pittore Libico Maraja, Nicola Benois e Mario Zampini furono i principali scenografi. Gli ultimi due provenivano dal Teatro alla Scala.

Il cast de *La Rosa* è pieno non soltanto di nomi dell'epoca noti nel campo delle arti, ma anche di autentici pionieri dell'animazione italiana già cimentatisi in opere che, pur essendo oggi perdute, sono passate alla storia del cinema animato dei primordi. Fra questi, Nando Corbella e Gustavo Petronio che nel 1932 presero parte a *Zibillo e l'Orso* di Carlo e Vittorio Cossio. Tra l'altro, Petronio, da solo, fu in Italia tra i pionieri del cinema d'animazione pubblicitario, realizzando negli anni '30 la serie di

Arrigo e il suo tigrotto per la società triestina Arrigoni, con la collaborazione di Omero Valenti, anch'egli nel cast del film di Domeneghini. Si ricordano, inoltre, Giorgio Scudellari, che firmò la serie di albi a fumetti sulle nuove avventure di Pinocchio; il giovane Dino Attanasio, divenuto poi noto in Francia per il suo personaggio del Signor Spaghetti; Carlo Bachini, figlio di Romolo, animatore in voga all'epoca – e poi del tutto dimenticato – che animò il leggendario "Pinocchio incompiuto" intrapreso nel 1935 dagli umoristi Verdini, Attalo e Barbara; Glauco Coretti, Giancarlo Livraghi, Luciano Paganini, Gualtiero Boffini, che in seguito sarà collaboratore di Antonio Rubino ne *I sette colori*. Tutti questi ultimi autori, compreso Carlo Bachini, si "alternarono" con la "concorrenza" prendendo parte al coevo *I fratelli Dinamite* dei Pagot, iniziato posteriormente a *La Rosa di Bagdad* e concluso nello stesso periodo.

Non meno importanti furono altri collaboratori come Italo Orsi, Nino Ferencic, Guido Zamperoni, che illustrò in seguito la versione a fumetti del film, Nino Palazzo, Mario Angiolini, Luigi Rossi, l'illustratrice di libri per l'infanzia Carla Ruffinalli e il giovanissimo Gibba, oggi considerato fra i pionieri dell'animazione italiana e allora ancora agli esordi. Il direttore delle animazioni fu il pittore Gildo Gusmaroli.

I personaggi de *La Rosa*, ideati da Bioletto, si presentano stilisticamente disomogenei e questo, a detta di alcuni critici dell'epoca – poco abituati al linguaggio del cinema di animazione – sembrò andare a discapito dell'unità estetica dell'opera. Al contrario, ciò sembra rientrare nella più "rigida ortodossia" di un film animato spettacolare che voglia eccellere sotto ogni profilo. Lo stesso Disney strutturava i suoi lungometraggi secondo le regole più tradizionali, arricchendoli di tre elementi fondamentali: romantico, comico e drammatico.

Ne *La Rosa di Bagdad*, come in *Biancaneve e i sette nani*, a cui il primo inequivocabilmente si ispira, l'elemento romantico è rappresentato dall'amore fra Zeila e Amin che rimanda a quello tra Biancaneve e il Principe. Nonostante rappresenti l'"ingrediente" principale del film, questo aspetto si rivela spesso il meno efficace se non è sostenuto dagli altri. L'elemento comico, che è rappresentato in Disney dai sette nani, qui è affidato ai tre arzilli ministri Zinko, Tonko e Zizibe, che rallegrano la storia e ne velocizzano il ritmo. Il mago Burk introduce il registro drammatico giocato in contrasto con quello comico. Nel film di Domeneghini non c'è una regina Crimilde che si trasforma in vecchia megera ma un sinistro gran visir, che ha accanto un mago dall'espressione tetra e quasi grottesca.

Si rileva ne *La Rosa* un contrasto estremo di situazioni: maghi al servizio dei cattivi e geni al servizio dei buoni. I due poli opposti del mondo si scontrano fino al trionfo finale in un crescendo apocalittico altamente spettacolare. Il giovane Amin, reso irriconoscibile e trasformato in "moretto" (oggi la "punizione" del mago Burk probabilmente avrebbe sollevato polemiche antirazziste), riesce con l'aiuto del genio a liberare Zeila – la cui volontà è tenuta prigioniera da un anello misterioso offertole dal perfido gran visir, Jafar, come pegno di fidanzamento – trionfando nel finale davanti al popolo di Bagdad.

Manifesto pubblicitario del film

Ma il film non è solo un contrasto di situazioni manichee. È anche un'esaltazione della figura femminile e una glorificazione della maternità. È interessante notare, a questo proposito, le differenze che corrono tra *La Rosa di Bagdad* e *Biancaneve e i sette nani.* In entrambi i film la figura femminile è il fulcro della trama, l'uomo non è altro che il "salvatore". Ma mentre il Principe è superiore a Biancaneve sia in età che in aspetto, Amin è in posizione di forte inferiorità rispetto a Zeila, della quale è coetaneo, soprattutto a causa della sua condizione sociale: è infatti un povero pifferaio, ricco soltanto di nobiltà d'animo. L'unione fra Amin e Zeila appare evidente quando la giovane si mostra alla finestra davanti al popolo esultante di Bagdad e il pifferaio le è seduto accanto all'interno della stanza. Zeila è rappresentata come una bellezza mediterranea, adornata di veli e di bracciali; dal suo volto traspare la freschezza e l'ingenuità della giovinezza. Non possiede alcuna malizia femminile, ma soltanto una naturale sensualità di fanciulla nel fiore degli anni. Le sue qualità interiori si rispecchiano nelle sue fattezze, la sua eleganza di modi è il riflesso della sua nobiltà d'animo: sa capire i sentimenti del ragazzo del popolo. Ma Zeila ha anche un'arma: una voce soave, di rara qualità, che si sposa perfettamente con le note del piffero di Amin. Occorre ricordare, a questo proposito, che le splendide canzoni del film sono state composte da Riccardo Pick Mangiagalli, direttore del Conservatorio Verdi di Milano.

Amin, il piccolo pifferaio, non ha l'aria imponente del Principe Azzurro e iconograficamente si discosta assai dalla figura della principessa Zeila. Ha l'aspetto di un fanciullo semplice e dai tratti caricaturali, come il nasino "a patata", abbastanza comune nel disegno animato dell'epoca. Ne è prova *L'ultimo sciuscià*, primo film animato di Gibba, che, è opportuno ripeterlo, aveva partecipato alla lavorazione de *La Rosa*. Il fatto che Amin sia più simile nello stile al califfo Oman e ai tre saggi che alla sua coetanea Zeila è probabilmente dovuto alla volontà di mettere in evidenza, con caratteri grafici meno eleganti, le sue umili origini.

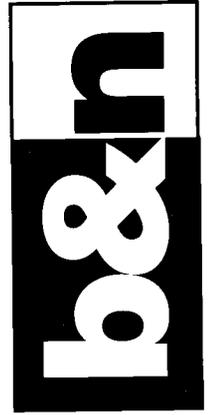
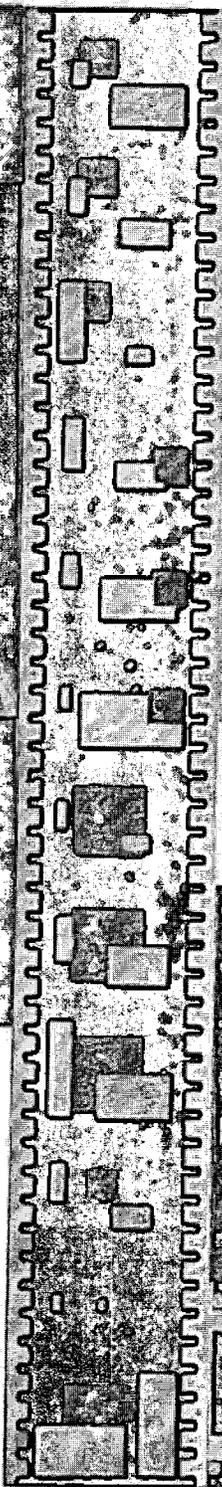
Il pifferaio, che ama in segreto la giovane principessa di Bagdad, è amato dalla piccola gazza Kalinà. Questo uccello è tutt'altro che un personaggio di contorno. Domeneghini ci presenta una gazza ladra "domestica", che ruba solo a fin di bene e sotto richiesta del padrone. Eccellente la trovata – che serve, tra l'altro, allo sviluppo della storia – di farle rubare l'anello stregato al mago Burk, in piena sintonia con la sua natura di "gazza ladra". Dal punto di vista grafico Kalinà è un piccolo uccello, signorilmente aggraziato, con in capo un grosso e vezzoso fiocco, a cui non mancano espressioni civettuole. Domeneghini le fa interpretare la sua canzone cadenzandola con gesti leggiadri e leziosi, e le conferisce il ruolo di vera e propria mascotte del film: è lei, infatti, a volare sullo schermo nella scena conclusiva poggiandosi vicino alla parola "fine". Sappiamo che comparirà anche nel lungometraggio a cui la figlia di Domeneghini, Fiorella, sta attualmente lavorando in Inghilterra, tratto da un soggetto sulla nascita di Gesù lasciatole dal padre.

Notevole è il realismo dei movimenti all'interno de *La Rosa di Bagdad*. In molte scene le azioni dei personaggi sono realizzate sulla falsariga di *Biancaneve e i sette nani*. Come si è già notato, i nanetti di Domeneghini sono i tre saggi che, al contrario dei personaggi disneyani, dotati di un carattere e una personalità propri, appaiono simultaneamente uno in funzione dell'altro, ossia agiscono in contemporanea completandosi a vicenda. Maggiormente sobrio è, invece, Oman, califfo di Bagdad, dai tratti più realistici e dai movimenti più accorti. È importante notare che anche la differenza iconografica che intercorre fra Oman e sua figlia Zeila è giustificata dal fatto che la giovane "rosa di Bagdad" deve sempre apparire in modo aggraziato e fanciullesco. Il califfo, invece, si presenta con un aspetto da anziano fin dall'inizio del film. Fra i cattivi, oltre al mago Burk, dalle fattezze quasi grottesche, il personaggio più sinistro è sicuramente Jafar, il gran visir, che chiede al califfo Oman la mano di Zeila, la quale avverte con notevole ostilità la sua natura mefistofelica.

La sontuosità dei movimenti e il realismo delle figure de *La Rosa di Bagdad* sono da mettere direttamente in rapporto con la pittura figurativa italiana del primo '900, e denotano, da parte degli artisti della Ima Film, una notevole conoscenza dell'anatomia umana e del disegno dal vero. Il pittore Libico Maraja, con particolari giochi tonali, seppe rendere pieni e barocchi gli sfondi su cui agiscono i personaggi. Anche il montaggio a opera di Lucio De Caro rese il film ricco, fluido e incalzante in un crescendo di trovate spettacolari. Dopo il successo ottenuto a Venezia, Domeneghini incontrò Disney a Genova. L'americano, notoriamente sprezzante verso le opere altrui, si complimentò con lui, e i due progettarono di realizzare insieme un lungometraggio animato tratto dal romanzo di Domeneghini *L'isola felice*, un film a tecnica mista con attori e disegni animati. Purtroppo l'idea non ha avuto un seguito.

Le traduzioni all'interno del *Dossier* sono di David Bruni (dallo spagnolo), Caterina Cerra (dal francese), Daniela Daniele (dall'inglese), Eleonora Gallucci (dal ceco), Giovanella Rendi (dal tedesco).

docu-
menti

nti do

Copertina di Karel Teige per il proprio libro Film *(1925)*

Giuseppe Dierna

Cinema come progetto: gli scenari cinematografici di Karel Teige degli anni '20

In una vita come quella di Karel Teige, teorico delle arti vissuto sempre all'intersezione delle più produttive linee di sviluppo della cultura moderna ceca ed europea, sempre gomito a gomito con personalità poetiche della portata di Jaroslav Seifert, o con scrittori tendenti alla più sfrenata grafomania (com'è il caso del peraltro eccellente poeta Vítězslav Nezval)[1], non può non stupire il numero limitato di testimonianze specificatamente letterarie. Intervallato dal fossato di una decina di anni, questo scarno gruzzoletto di testi sembra[2] infatti consistere essenzialmente in due scenari cinematografici – *Pan Odysseus a různé zprávy* (Il signor Odisseo e notizie varie) e *Přístav. Partitura lyrického filmu* (Il porto. Partitura di un film lirico) – scritti in collaborazione con J. Seifert negli anni 1924-1925 (a cui possiamo per completezza aggiungere il coevo frammento *Odjezd na Kytheru*, Partenza per Citera, scritto dal solo Teige e significativamente sottotitolato *Moment lyrického filmu*, Momento di un film lirico)[3], e in una serie di testi "automatici" e appunti lirici, annotati presumibilmente tra il 1937 e il 1945 e mai preparati né per la stampa né per la più intima circolazione all'interno della cerchia degli amici[4].

Alterni nella loro qualità e quasi mai fatti oggetto di specifiche analisi critiche, questi testi sono rimasti sempre sommersi sotto l'ampia massa degli studi teorici del loro autore e considerati un'appendice priva di significato, un inutile trastullo. E invece su quelle scarse pagine, nell'angusto intervallo di quei pochi anni, è possibile seguire l'evolversi di un'intera generazione, il mutare delle sue passioni e dei suoi modelli, i suoi sogni, le sue delusioni. Nei paragrafi che seguono limiteremo il nostro discorso ai soli cinescenari e al contesto che li vide nascere.

1. Genere amato dagli avanguardisti di ogni terra e tendenza (dai futuristi russi ai surrealisti francesi, dai costruttivisti di Dessau ai dadaisti di Berlino)[5], il libretto cinematografico ha fin dall'inizio attratto l'attenzione anche degli artisti cechi che – raccolti dal 1920 nel gruppo Devětsil[6] – avevano quasi immediatamente incominciato, per bocca soprattutto proprio di Teige, a elaborare una *teoria poetista del cinema*. Fondata, per la prima metà del decennio, essenzialmente sui suggerimenti

della contemporanea critica francese (Louis Delluc, ampiamente tradotto in quegli anni, ma anche Epstein), sugli esperimenti di cinema astratto (Eggeling, Richter)[7], e sulla fascinazione per la comica muta americana (con un posto di rilievo per Chaplin), con la seconda metà del decennio, a seguito di un viaggio di Teige e di altri membri del gruppo in Urss – dove avevano potuto visionare i film sovietici che la rigida censura ceca non faceva penetrare nel paese – il quadro teorico si sarebbe arricchito degli apporti determinanti di Ejzenštejn, Vertov e Kulešov[8]. Come già per altri raggruppamenti della coeva avanguardia europea, il cinema assume infatti sempre più una posizione di forte centralità – quasi di preminenza – anche nell'elaborazione estetica del nascente Poetismo. Vítězslav Nezval, con Seifert il principale poeta dell'accolita avanguardistica ceca, lo definisce «lingua madre priva di una patria, sanscrito della nuova umanità», mentre intanto cominciano a uscire libri e nuove riviste («Pásmo», il secondo numero dell'almanacco *Disk*) che alla cinematografia, soprattutto alle sperimentazioni dei diversi gruppi dell'avanguardia, dedicano ampio spazio e dovizia di immagini, pubblicando articoli, saggi (anche in lingua originale), dettagliate rassegne informative, e arrivando fino all'esplicito riconoscimento di nominare Harold Lloyd, Chaplin e Douglas Fairbanks membri onorari del Devětsil[9].

Convinti di quanto il cinema, «fabbrica negromantica», fosse «la culla di ogni arte autenticamente nuova, [...] poesia moderna al cento per cento, onnicomprensiva, precisa, concisa e sintetica»[10], i giovani artisti del Devětsil, con Vítězslav Nezval, Artuš Černík, Jiří Voskovec, Jaroslav Seifert e Karel Teige in testa, avevano subito intravisto nei cinescenari la possibilità di raggiungere un'arte «leggera, sbarazzina, fantastica, giocosa, antieroica e amabile», di trasformare la vita in un «grandioso luogo di divertimento», in un «eccentrico carnevale, arlecchinata di sensazioni e di immagini, ebbra banda filmica, caleidoscopio prodigioso», così come esigeva il Manifesto del Poetismo redatto da Teige nel 1924.[11] Ben lontani dalla concretezza pragmatica dei futuristi italiani – ai quali si deve una sorta di galateo visivo-cinetico, di prontuario comportamentale del giovane movimento (*Vita futurista*, 1916), abbozzo filmico conservatosi purtroppo solo in pochi fotogrammi – ma nondimeno distanti dall'estro istrionico dei cubofuturisti russi (Vladimir Majakovskij, i fratelli Burljuk...) che nel 1913 erano perfino apparsi, con «il viso dipinto di ghirigori e fregi cabalistici», in una "tragicommedia" girata da Vladimir Kas'janov, *Drama v kabare futuristov N° 13* (Un dramma nel cabaret dei futuristi n. 13), «pungente parodia del diffuso genere del cineguignol»[12], gli artisti dell'avanguardia ceca non hanno lasciato tangibili testimonianze in celluloide del loro indubitabile interesse per il cinema. Se si esclude il caso particolare di Vladislav Vančura, il maggior prosatore del Devětsil, che – dopo aver pubblicato "drammi cinematografici" nello spirito dei cinescenari poetistici – negli anni '30 aveva girato anche alcuni film, certo non sperimentali, è alla generazione successiva (Alexander Hackenschmied, Otakar Vávra) che sarà delegato il momento della pur limitata realizzazione attiva[13].

Certo estranei ai complessi esperimenti da laboratorio di un Hans Richter o di un Viktor Eggeling – i cui film totalmente astratti, scriveva Teige, «non hanno per noi che il significato di un puro esperimento, di una lezione di grammatica del cinema»[14] – più che voler costruire autentici canovacci filmici da trasformare poi realmente in immagini[15] nei propri cinescenari i poetisti cechi sembrano soprattutto rincorrere le regole di una prosa nuova depsicologizzata, lirica, simultaneistica, che si sostituisca alle forme tradizionali del racconto, della novella e del romanzo[16]. Sulla scia, certo, delle teorizzazioni futuriste (soprattutto il Teatro sintetico, che ebbe vasta eco in Boemia all'inizio degli anni '20), integrate con gli stimoli costruttivistici rintracciati nel volume *A vsë-taki ona vertitsja* (Eppur si muove) – pubblicato da Il'ja Erenburg a Berlino nel 1922 e subito entrato in circolazione nei canali specifici dell'avanguardia ceca[17] – con i loro "poemi cinematografici", le "partiture per film", i "poemi fotogenici", le "tragedie" e i "drammi cinematografici" e i "film-libretto", gli artisti del gruppo Devětsil sembrano essenzialmente voler saggiare le possibilità di una nuova prosa (cinematografica) che si stabilizzi all'intersezione tra le rinnovate forme narrative e i procedimenti della poesia, dai poetisti posta con fermezza in cima alla rinnovata gerarchia dei generi[18].

Inquadrate in questa nuova organizzazione del sistema delle arti, che fa ora del cinema e – soprattutto – dei cinescenari uno degli strumenti privilegiati per esprimere la nuova visione della realtà (prosa e poesia a un tempo), sono due le tendenze riconoscibili nell'attività librettistica di Teige (e di Seifert) in quei primi anni '20, tendenze che a loro volta ricalcano la doppia linea di sviluppo del cinema stesso in quel periodo di importanti dibattiti e sperimentalismi. Da un lato notiamo infatti l'attenzione dei due neofiti a comporre cinescenari il più possibile liberati dal laccio della referenzialità, continuando su questa strada esperimenti di cinematografia astratta intuiti già negli anni 1910-1912 dai futuristi Ginna e Corra – anche se, purtroppo, senza che si siano conservate testimonianze della loro attività[19] – e almeno parzialmente concretizzati negli anni '20 da Eggeling, Richter e Werner Graeff che, nella loro ricerca di una cinepittura astratta, davano forma a «partiture filmiche, [...] quadri neoplastici messi ritmicamente in moto», «film di pura fotogenia, poesia ottica in movimento», a cui Teige tornerà spesso a riferirsi nei suoi interventi di quegli anni, alternando entusiasmo e critiche[20]. Accanto (ma essenzialmente contrapposto) a questo tipo di ricerca che, secondo le parole di Teige in un importante articolo ricapitolativo della fine degli anni '20, puntava ad «abbandonare ogni logica narrativa (*epičnost*), creando composizioni cinematografiche solo sulla base di rapporti di luce e colore, di proiezioni organizzate geometricamente»[21] – ricerca qui parzialmente testimoniata da *Il porto* e dal frammento *Partenza per Citera* – troviamo invece *Il signor Odisseo e notizie varie*, tentativo più prossimo agli esperimenti costruttivistici del vicino Bauhaus, un film concepito – come scriveva nel 1924 László Moholy-Nagy a introduzione del suo cinescenario *Dynamik der Großstadt* (Dinamica della grande città) – «valorizzando le possibilità della cinepresa e la dinamica del movimento»[22], «un film total-

mente fotogenico», come spiegavano gli autori nella loro nota introduttiva, «dramma surrealistico e ottico delle cose in movimento»[23]. Ancora una volta, quindi, anche nei cinescenari di Teige e Seifert *poesia* (la poesia pura delle forme geometriche e dei colori fondamentali) e *costruzione* (l'idea di film come struttura "chiusa" che lega strettamente fra loro i singoli elementi) si costitituiscono come i due poli all'interno dei quali ondeggia la teorizzazione (e la prassi) poetistica[24].

«[i filosofi] cercavano la vita nelle nuvole e nelle profondità, ma non hanno trovato nulla, perché tutto l'essenziale è qui, sul palmo della mano, in superficie»[25]

2. *Partenza per Citera* – che precede di un paio di anni *Il porto* e la storia de *Il signor Odisseo* – è il primo, più ingenuo tentativo da parte di Teige di dare più concreti contorni a quanto da lui sostenuto e difeso in quegli anni nel campo della teoria del cinema. Una sorta di prologo, un testo filmico elementare nato *per semplice animazione* a partire da una precedente "poesia visiva" dallo stesso titolo, ancora a ribadire una concezione del film visto essenzialmente come «poesia drammatica del movimento» o – come scriveva Teige in un saggio dedicato a Louis Delluc – «moderna poesia visiva»[26]. A ribadire il già ricordato carattere dominante dell'occhio nelle teorizzazioni del nascente Poetismo, a sua volta annunciato come «vita *in movimento*, poesia *in movimento*», il cinescenario in questa sua prima manifestazione sembra ben rispondere a quell'«otticizzazione della poesia moderna» che Teige aveva richiesto con forza in uno dei suoi articoli dedicati al cinema, e che l'importante critico letterario Bedřich Václavek riconosceva come componente fondamentale del moderno "mestiere poetico"[27]. Lontano da qualsivoglia ricostruzione mimetica del reale, in quella sua prima fase il film non sarà allora per Teige che la dinamizzazione di un testo visivo che lo precede[28], realtà "di terzo grado", riflesso di un modello già di per sé artificiale che – come taluni personaggi cartacei che incontreremo in altri scenari cinematografici della coppia Teige & Seifert e del poeta Nezval[29] – si anima e si mette in movimento semplicemente sfruttando il potenziale cinetico racchiuso in quell'immagine originaria, in tal modo testimoniando un'idea della realtà concepita come immenso magazzino di energia che la poesia del film non può che porre in evidenza. Il cinema come manifestazione del virtuale.

Pur terminato nel gennaio del 1925 (e quindi certamente posteriore alla storia de *Il signor Odisseo*, uscita su «Pásmo» già alla fine dell'anno precedente), *Il porto. Partitura di un film lirico* – scritto da Teige in collaborazione col poeta Seifert – si offre per secondo al nostro sguardo in virtù dell'estrema semplicità del suo impianto costruttivo, che sembra sostanzialmente amplificare motivi da Seifert sviluppati in tre poesie poi pubblicate nella raccolta *Na vlnách T. S. F.* (Sulle onde del T. S. F., 1925)[30], lirismi esoticheggianti che nella prima parte della breve composizione si

Copertina di Teige per il romanzo di F. C. Weiskopf
Per il XXI secolo si cambia! *(1928)*

intersecano con tentativi di poesia filmica astratta, costruzioni geometriche autonome, che – certo non estranee alle lambiccate sperimentazioni di Hans Richter, a quelle sue «partiture cinematografiche [...], quasi un dizionario di forme e colori»[31] – paiono invece derivare più direttamente dalla fucina teorica di Karel Teige, quasi a voler sancire con nettezza il reale apporto dei due autori alla costruzione dell'intreccio filmico.

È essenzialmente il mondo ovattato del Poetismo quello che si dispiega sulle pagine de *Il porto*, o meglio – come già nelle "poesie visive", affollate di «segni di realtà puristicamente semplificati» (F. Šmejkal) – il mondo dell'elementarietà primordiale, dove il poeta (abitatore privilegiato, forse unico, di quel paradiso policromo) gioca col numero chiuso di giocattoli sempre uguali: vascelli e vaporetti; porti lontani (Marsiglia, Singapore), connotatori di arrivi e di partenze[32]; filari di alberi di navi e di gru, segni della nuova bellezza costruttivistica; bettole per marinai[33], gabbie da serraglio e clown; bandierine che sembrano strappate via dallo sfondo dell'*Autoritratto* del Doganiere Rousseau conservato a Praga; pappagalli e scimmie come saltati fuori dalla coloratissima isoletta che un magico vascello a vele spiegate sfiora in un quadro di Adolf Hoffmeister dei primi anni '20, *Kolumbova lod'* (La nave di Colombo, 1921-22)[34].

Sono infatti soprattutto le barche a vela, i piroscafi e i vascelli, «metafore della sensualità e della gioia»[35], a stabilire quell'atmosfera da sogno a occhi aperti così caratteristica per l'estetica del primissimo Poetismo, da Seifert a Konstantin Biebl, i contorni di un paradiso laico dove è concesso ricominciare da capo. «Le barche a vela sono anch'esse poesie moderne, strumenti di gioia», scriveva Teige nel Manifesto del Poetismo del 1924[36], mentre in un altro quadro di Hoffmeister – *Anděl nad vodami* (L'angelo sulle acque, 1922) – alto sopra un transatlantico, su un vaporetto e su un'imbarcazione a vela, si libra un imponente angelo naïf dalle enormi ali

dispiegate come vele al vento. L'intero breve scenario intitolato *Il porto* potrà allora essere letto come l'epifania di questa poesia dell'elementare, rappresentata (ripetuta) nelle tre variazioni, nei tre incisi astratti (le navi nel porto, la bandiera, le luci di Marsiglia), dove ancora una volta le strutture elementari della significazione visiva (a livello formale: i «corpi geometrici delle navi», i rettangoli e i puntini luminosi; a livello cromatico: i colori fondamentali) organizzano autonomamente lo spazio della rappresentazione. Primo tentativo di trasposizione pratica di quel cinema puro, da Teige in una conferenza di quegli stessi anni teorizzato come «quadro vivente. Grandiosa orchestra visiva, dramma di linee e materie in movimento. Poesia cineplastica (*kinoplastická*) proiettata nel tempo [...], poesia spaziotemporale (*časoprostorová*)»[37]. «Nulla, superficie, forma, colore: il miglior inizio»[38].

Perché non vi è una storia da raccontare, in questo cinescenario, o un'isola da raggiungere con questo veliero dove il timoniere – che immaginiamo nostalgico – intravede in dissolvenza, come un miraggio all'orizzonte, il porto lontano di Singapore. E, alla fine del cinescenario, il gesto del clown che salta nel cerchio di carta – ricordo forse di uno dei *Poèmes dans l'espace* di Pierre Albert–Birot[39] – e lancia verso il pubblico il suo pallone con l'annuncio dell'ultimo spettacolo, non è che l'ulteriore (estrema) autorappresentazione che il testo dà di sé, del testo come numero eccentrico, assolo da circo[40], perché – come affermava Teige – «al Circo Medrano la Musa cinematografica può trovare preziosi insegnamenti. I clown e gli acrobati sono i suoi strumenti»[41]. Non vi è una storia da seguire o uno sviluppo da raccontare, e il fine a cui il testo mira è la sola emozionalità, quella «pura funzione poetica» che – a detta di Teige – rappresentava l'autentico apporto dato al cinema dalla "poesia visiva", dalla quale questo scenario (e *Partenza per Citera* ancora di più) geneticamente discende[42].

Inaugurata da *Il porto*, questa ricerca (sebbene non radicale) della pura emotività, dell'astrattismo geometrico – che in Francia e in Germania si era convogliato in importanti realizzazioni ad opera di Eggeling, Richter e Ruttmann – con *Il porto* stesso si esaurirà, sia per le leggi ferree del mercato cinematografico che impedivano in Boemia ogni tentativo nel campo della cinematografia astratta o più genericamente sperimentale, sia ancora per il rifiuto esplicito, da parte dell'avanguardia ceca, di un testo filmico del tutto estraneo a un benché minimo rapporto referenziale con la realtà. Perché, come spiegava con estrema chiarezza Teige in un articolo sugli astrattisti della scuola tedesca uscito nello stesso numero di «Pásmo» che ospitava il cinescenario de *Il signor Odisseo*

> il Poetismo [...] ritiene che questi film, privi di un soggetto e astratti, non soddisfino la capacità percettiva dello spettatore e la sua sete di lirismo puro, più di quanto facciano i quadri astratti. Negli uomini vi è l'impulso a oggettivizzare: essi desiderano vedere qualcosa per potersi mettere a sognare. Un'opera ha bisogno di *alcuni tocchi della realtà fattuale* per riuscire a provocare emozioni poetiche. Almeno un indizio, un'allusione cifrata, alla quale possa appigliarsi il tessuto delicatissimo della

vibrazione emotiva. [...] Qualcosa dev'essere suggerito. Almeno una parolina. Almeno un'unica *parola ottica*[43].

Abbandonata in ambito filmico, questa linea astrattistica continuerà però ugualmente, in Teige, negli ambiti della grafica del libro, convergendo ad esempio nella copertina della traduzione ceca de *Les mamelles de Tirésias* di Apollinaire (Odeon, Praha, 1926)[44] e, soprattutto, nel libero accompagnamento tipo-grafico alle poesie di Konstantin Biebl, *S lodí jež dováží čaj a kávu* (Con la nave che porta tè e caffè, Odeon, Praha, 1928), dove punti, frecce, cerchi, rettangoli e quadrati rosa si dispongono autonomamente sullo spazio bianco della pagina[45].

«Scomponiamo e ricomponiamo così l'Universo secondo i nostri meravigliosi capricci»[46]

3. Una parvenza di sviluppo narrativo sembra differenziare nettamente *Il signor Odisseo e notizie varie* – il cinescenario più maturo della coppia Teige & Seifert, segnale di una diversa consapevolezza dei procedimenti formali – rispetto alla staticità da "poesia visiva" che caratterizzava invece i due scenari precedenti. Tenuta insieme, fin dalle prime inquadrature, dalla presenza dell'enigmatico signor Odisseo che scende, in pelliccia e cilindro, da un'automobile in una grigia alba elettrica mentre si spengono i lampioni stradali, la storia sembra voler ricostruire una sorta di passeggiata senza scopo all'interno della grande metropoli, tra stazioni ferroviarie e locali notturni, quartieri industriali e autodromi, strade trafficate e vetrine imbandite: *tapis roulant* accellerato che – a partire proprio da quel ripetuto primissimo piano delle lampade ad arco, esempi di una produzione industriale che fonda arte e tecnica[47] – fa sfilare in rapida successione davanti all'occhio dello spettatore le conquiste e i simboli della città moderna, come di lì a poco nelle inquadrature di *Berlin die Simphonie einer Großstadt* (*Berlino, sinfonia di una grande città*, 1927) di Walter Ruttmann, in *Čelovek s kinoapparatom* (*L'uomo con la macchina da presa*, 1929) di Dziga Vertov, o come negli accatastamenti disordinati di edifici e palazzi nei fotomontaggi di Paul Citroën del ciclo *Metropolis* (1923), che ebbero certo un'indubbia influenza sulla copertina che Otokar Mrkvička preparò, nello stesso anno, per la raccolta *Samá láska* (Nient'altro che amore) di Seifert, trasferendo slanciati grattacieli accanto ai tranquilli edifici di piazza San Venceslao a Praga[48].

Non è, però, certo la figura unificante del signor Odisseo a stabilire le cadenze e la successione degli avvenimenti nel cinescenario di Teige & Seifert, né tantomeno una qualche logica consequenziale, della quale i nostri autori condividevano con i teorici francesi di cinema una netta e più volte ribadita ripulsa. Territorio privilegiato della pratica poetista, il mondo abitato dal signor Odisseo è infatti il mondo incontrollabile delle somiglianze, il regno dell'*analogia*, e l'unica logica valida non potrà

che essere una logica puramente *formale*, «ottica» nella terminologia di Moholy-Nagy che, col suo *Dinamica della grande città* («traccia di un copione per film» risalente agli anni 1921-22), è certo da considerare – insieme a *La Roue* (1922) di Abel Gance – alla base delle vicissitudini filmiche del signor Odisseo[49]. Come già nel cinescenario di Moholy-Nagy – che alcune strette coincidenze "lessicali" (la lampada ad arco che sprizza scintille, i semafori ferroviari, la ciminiera della fabbrica, l'insegna luminosa), associate ad altre più probanti vicinanze, legate ai suggeriti movimenti della cinepresa, sembrerebbero confermare come modello esplicito per Teige & Seifert[50] – anche ne *Il signor Odisseo e notizie varie* la storia procede infatti per rapidi tagli di montaggio[51] che si fondano su *analogie a livello del significante*, un significante che può essere verbale: la parola che designa (a livello del cinescenario in quanto testo), oppure iconico: l'immagine (a livello della prospettata realizzazione filmica). Perchè, come suggerivano gli autori stessi, è fulcro dell'azione «una serie prolungata di *sorprese ottiche* e avventure fotogeniche»[52], di vicinanze sul piano formale, che in tal modo diventano l'autentico motore della narrazione, fonte di incessanti metamorfosi le quali accrescono quell'impressione di velocità che già la strutturazione sincopata delle singole scene tendeva a veicolare[53].

Fin dall'inizio, infatti, l'*auto*spazzatrice che sminuzza la rosa abbandonata dalla ragazza sul selciato davanti al «Bar Epicuro» immediatamente richiama l'*auto*mobile del signor Odisseo che si allontana nella notte, mentre il clacson (*zvon*) di quest'ultima viene subito associato – dal ritorno prolungato della stessa radice – all'immagine della *campana* di una locomotiva, alla *campana* da segnalazioni di una stazione, alla *campana* della cattedrale, alla *musica di campanelli* di una chiesa barocca[54]. Da qui il passo è ormai breve per giungere agli apostoli che sfilano nelle finestrelle (*okenka*) del campanile e, attraverso la mediazione delle finestrelle (in realtà sottintese, ma facilmente deducibili dal contesto), passiamo impercettibilmente agli sportelli (*okenka*) della biglietteria[55]. Così, senza bisogno di scomodare una qualche ragione di causa/effetto, dal bar iniziale ci siamo repentinamente (fluidamente) trasferiti alla stazione ferroviaria.

Fedeli allo stesso principio, che non può non richiamare nuovamente analoghi procedimenti teorizzati in quegli anni da László Moholy-Nagy al Bauhaus, le «lunghe file serpentine (*hadovitě*)» delle persone in attesa davanti alla biglietteria ci trasportano – ancora *per associazione di significanti* (come anche *per parallelismo iconico*) – al «reticolo serpentino (*hadovitá*) delle rotaie», la lampada (*lucerna*) di un ferroviere diventa la lampadina (*lucernička*) di un controllore, mentre la tastiera di un pianoforte viene rapidamente sostituita prima dalla tastiera di una macchina da scrivere, poi da quella di una calcolatrice[56].

Più complesso – e ancora più strettamente legato allo svolgimento della trama – è poi il ritorno del binomio «Praha-Paříž» (Praga-Parigi), che nel testo si alterna nella doppia veste delle etichette adesive dei due alberghi (Praga e Parigi), incollate sulla valigia del signor Odisseo, e della tabella segnaletica attaccata al vagone dell'espres-

so Praga-Parigi, andando in tal modo a creare uno sdoppiamento nello sviluppo della storia, un'inserzione, una pausa, perché se prima seguivamo (più o meno regolarmente) le vicende di Odisseo, ora – senza alcuna motivazione di carattere logico se non lo sdoppiamento semantico del dato sintagma, associato all'ulteriore colorazione bianca assunta dallo schermo – ci troviamo d'improvviso a seguire il treno in partenza, assecondando una frattura nella normale diacronia, un prolungato flashback che andrà a interrompersi solo nell'ultima sequenza (a partire da: «Beh, allora addio!»).

La storia de *Il signor Odisseo*, che – in una ricostruzione a grandi linee della frammentatissima trama – va alla stazione per salutare un'amica in partenza e poi (più tardi) anche lui sale su di un treno diretto a Costantinopoli dove abitualmente dimora, si presenta però soprattutto come un pretesto per consentire la lunga interpolazione centrale che trasferisce lo spettatore nel frenetismo della grande metropoli, via via in un quartiere operaio, in una fabbrica, all'autodromo, all'ippodromo, nel mezzo di un crocevia, nel mondo delle cifre, dei telefoni, in cielo tra gli aeroplani: insomma, fra i simboli del Moderno. Una modernità, però, già costruttivisticamente orientata verso un uso funzionale dell'oggetto estetico, perché – come affermava ancora Teige in un importante articolo di quello stesso anno, in aperta polemica con la posizione dei futuristi italiani e quasi a voler fornire le didascalie ad alcune microsequenze del cinescenario de *Il signor Odisseo* – «la macchina non è stata prodotta per essere guardata ma per un suo utilizzo pratico, e la vista di una fabbrica in attività è un vertiginoso teatro moderno»[57].

Culmine della divagazione sul Moderno in questo "poema cinematografico" di Teige & Seifert sarà allora l'ingresso della cinepresa nella fabbrica:

> Un'enorme macchina a cilindri, con i regolatori tachimetrici in quiete; dopo un istante il regolatore comincia a ruotare a velocità crescente: luccichio del metallo nel suo moto rotatorio. Sguardo dall'alto sull'interno della fabbrica... dissolvenza;... sguardo dall'alto sull'intero complesso industriale... dissolvenza... il quadro di distribuzione dal cui centro emerge in sovrimpressione un volano che raggiunge un moto accelerato, il vapore che si sprigiona obliquamente dalla sirena della fabbrica, e adesso: tutte le macchine in movimento. Le cinghie di trasmissione seguite dal movimento dell'obiettivo che si ferma solo quando giunge alla grande ruota. A questa ruota che gira si sovrappone in dissolvenza la ruota a disco di un'automobile, poi un mappamondo delle stesse dimensioni che ruota ad alta velocità, per cui alla fine a ruotare è un semplice cerchio che lentamente si inclina, apparendo in prospettiva come un'ellisse... dissolvenza...

Lunga sequenza dov'è pienamente percettibile l'entusiasmo destato in Teige dalla visione de *La Roue* di Abel Gance, da lui definito «il miglior film francese fino ad oggi, decisamente il più fotogenico», e questo soprattutto – o meglio, essenzialmente – in virtù del «breve e stupendo prologo, sinfonia di rotaie e sinfonia di ruote»[58]. Il film di Gance, che alla sua uscita a Parigi, nell'inverno del 1922, aveva destato reazioni entu-

Copertina di Teige per Louis Delluc,
Drammi cinematografici *(1925)*

siastiche da parte, tra gli altri, di Léger e di Epstein per l'uso del particolare ingigantito e per gli effetti ritmici ottenuti attraverso il montaggio[59], attrae Teige da un lato per la capacità del regista di staccare il film dalla sudditanza nei confronti del teatro e della letteratura e, dall'altro, per la sua maestria a cogliere nei meccanismi rotanti, nelle linee dei binari, quella «poesia fotogenica» pura che rappresenta – in quegli anni – uno dei modelli forti nelle teorizzazioni di Teige sul cinema:

> L'obiettivo registra la realtà. L'autore la traspone nella sfera della poesia, dandole un ordine e una carica elettropoetica. Le ruote girano, i semafori scattano, le rotaie si allontanano: drammatica esistenza delle cose, piena di crudeltà, di silenzio, di velocità, ogni cosa è semplicemente fotogenica, senza ritocchi o abbellimenti[60].

E di quella sinfonia di binari in fuga nel film di Gance si sarà forse ricordato, alcuni anni più tardi, Alexander Hackenschmied quando, nella sua *Passeggiata senza scopo* (1930), prima realizzazione concreta di un cinema non commerciale in Cecoslovacchia, si era divertito a seguire con l'obiettivo ravvicinato i percorsi delle rotaie del tram infisse nel selciato di Praga.

Ultima tappa nella lunga interpolazione modernistica prima del ritorno del protagonista all'interno della stazione ferroviaria sarà infine la ricca vetrina di un negozio di specialità gastronomiche, ricorrente spettacolo anch'essa del Moderno metropolitano, trasparente schermo vitreo dietro al quale una cartacea ballerina – com'è abitudine in questi cinescenari – acquista vita, scollandosi dal manifesto dell'Amourette che pubblicizza e appartandosi col signor Odisseo in un accogliente *séparé*. E così, proprio per la sua capacità di donare fattezze reali alla finzione e per la possibilità che offre di lavorare con le apparenze e le similitudini, il cinescenario si dimostra

ancora una volta – nella pratica scrittoria di Teige e Seifert – come il luogo favorito per i giochi illusionistici con la Realtà, lo spazio artificiale dove modernità e sogno possono legarsi indissolubilmente. Modernità, sogno *e gioco*.

A ben guardare, infatti, sembra proprio il gioco il modello a cui soggiace lo scenario de *Il signor Odisseo*, e in particolare il gioco del domino. Privo di una logica conseguenziale che ne costituisca l'ossatura narrativa, ma ugualmente lontano da uno sviluppo disordinato che solo dipenda dalle leggi della casualità, il racconto delle avventure del signor Odisseo sembra procedere essenzialmente per successione di pedine (microsequenze) che sempre presentino una faccia in comune, un elemento ricorrente che permetta la giusta disposizione diacronica dei singoli frammenti: una parola, una forma, un colore, un movimento precisamente orientato...

E, allora, in un contesto che tende a privilegiare i procedimenti e la logica del gioco, anche la «mossa del cavallo che dà scacco matto», mentre «la mano del giocatore è invisibile, per cui sembra che il pezzo si sia mosso da solo» (nella sequenza intitolata *Il gioco della velocità*) – ricordo, forse, de *La mossa del cavallo* (1923), lo smilzo volumetto di Viktor Šklovskij appena uscito nell'ospitale Berlino dell'emigrazione russa[61] – anche quel gesto sembra appartenere di diritto al novero delle immagini metalinguistiche che l'avanguardia ha amato disseminare nei propri testi, *mise en abyme* dell'intero scenario, rappresentazione di un'arte dagli scrittori del gruppo Devětsil sentita e vissuta in quegli anni come leggerezza, puro trastullo («io scrivo della convenzionalità dell'arte»). E, infine, il Bar Epicuro, la cui insegna luminosa balugina nel grigio crepuscolo mattutino della prima sequenza, non può a sua volta non rimandare ai già ricordati maestosi «giardini di Epicuro della poesia» che i poetisti, per bocca di Teige, affermavano di voler «erigere nel bel mezzo delle metropoli del lavoro e della produzione [...]: grandiosi luoghi di divertimento, una prodigiosa magic-city. La Magic-city del Poetismo»[62].

Parente forse del Figliol prodigo assiduamente raffigurato da De Chirico in quegli stessi anni, come l'Ettore dechirichiano forse anche lui ligneo manichino con la testa a uovo, capace di abbracciare solo un'Andromaca anch'essa di legno, il misterioso signor Odisseo di Teige & Seifert, col cappotto a raglan e il bavero alzato, fa ritorno a una sua Itaca del Moderno, con centraline telefoniche e macchine calcolatrici, con ciminiere di fabbriche e regolatori tachimetrici, con aerei che fanno capriole nel cielo e treni che – come in una bella copertina ideata un paio di anni più tardi da Teige per il romanzo *Per il XXI secolo si cambia!* di Franz Carl Weiskopf[63] – si perdono a tutta velocità nei cerchi neri delle gallerie.

[1] Di V. Nezval si vedano in italiano il "romanzo nero" *Valeria e la settimana delle meraviglie*, Edizioni e/o, Roma, 1982 e la raccolta poetica *La donna al plurale*, Einaudi, Torino (in corso di stampa); di J. Seifert l'antologia *Vestita di luce*, Einaudi, Torino, 1986. Una versione ridot-

ta di questo nostro intervento (arricchita però di una parte dedicata ai testi automatici teigeiani) è uscita, in ceco, nel catalogo della mostra praghese *Karel Teige. 1900-1951*, Dům u kamenného zvonu, Praha, 1994, pp. 126-133.

[2] La precisazione è doverosa perché, subito dopo la morte di Teige avvenuta il 1° ottobre 1951, una perquisizione della polizia – nell'appartamento del critico e in quello della compagna Eva Ebertová – requisì una serie imprecisata di materiali dei quali si persero a lungo le tracce. Solo una parte di essi fu poi consegnata, nel 1952 e nel 1966, all'Archivio letterario del *Památník národního písemnictví* di Praga, dov'è tutt'ora conservata.

[3] Il primo cinescenario apparve sulla rivista «Pásmo», I, 5-6, 1924-25, pp. 7-8; il secondo nell'almanacco *Disk*, 2, Praha, 1925, pp. 11-12, mentre il frammento *Partenza per Citera* (risalente agli anni 1923-24) fu pubblicato da Teige nel volume *Film*, Praha, 1925, p. 125. Nel recente catalogo *Karel Teige. Architettura, Poesia*, Electa, Milano, 1996, volume ricco di inesattezze e di sviste traduttorie, *titolo e sottotitolo* dei due ultimi cinescenari vengono inverosimilmente presentati come fossero *due testi autonomi* (cfr. p. 259).

[4] Una parte di questi testi automatici era stata pubblicata (parzialmente, talvolta con qualche imprecisione) da Stanislav Dvorský in *Surrealistické východisko*, a cura di Vratislav Effenberger et al., Čs. spisovatel, Praha, 1969, pp. 37-41. L'intero corpus è stato da noi editato col titolo *Bloudící láska. Automatické texty Karla Teigeho* (L'amore errante. Testi automatici di K. Teige) in «Umění», XLII, 1, 1994, pp. 85-89.

[5] Documentazione e materiali sono reperibili in *Il cinema d'avanguardia. 1910-1930*, a cura di Paolo Bertetto, Marsilio, Padova, 1983 e nella ricca silloge di Mario Verdone, *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*, Officina, Roma, 1975.

[6] Sull'avanguardia ceca tra le due guerre si può vedere Angelo Maria Ripellino, *Storia della poesia ceca contemporanea* (1950), Edizioni e/o, Roma, 1981[2] e il catalogo *Devětsil. Česká výtvarná avantgarda dvacátých let* (Devětsil. L'avanguardia artistica ceca degli anni venti), Praha-Brno, 1986.

[7] Sul cinema astratto si veda P. Adams Sitney, *Cinéma graphique et cinéma subjectif*, in *Cinéma dadaiste et surréaliste*, Centre national Georges Pompidou, Paris, 1976; M. Verdone, *Le avanguardie storiche del cinema*, SEI, Torino, 1977 e soprattutto Standish D. Lawder, *The Cubist Cinema*, University Press, New York, 1975 (trad. it. *Il cinema cubista*, Costa & Nolan, Genova, 1983). L'importante discussione in atto fra critici e cineasti francesi nel primo dopoguerra è ricostruibile in Richard Abel, *French Cinema. The First Wave 1915-1929*, Princeton University Press, Princeton, 1984. A *Fotogenia. La bellezza del cinema* è stato dedicato il numero 64 di «Cinema & Cinema» (maggio-agosto 1992).

[8] Il doppio orientamento può essere facilmente incorniciato in una doppia coppia di date: il 1922-25 per la prima fase, il 1928-30 per la seconda, intercalate dal viaggio compiuto da Teige a Mosca e Leningrado tra l'ottobre e il novembre 1925. Con gli anni '30 e l'avvento del sonoro, il cinema perderà definitivamente la sua centralità per *questa* generazione dell'avanguardia ceca. Sui rapporti di K. Teige col cinema si possono leggere l'ampia introduzione di Petr Král a *Karel Teige a film* (K. Teige e il cinema), Filmový ústav, Praha, 1966; Michal Bregant, *Avantgardní tendence v českém filmu*» (Tendenze d'avanguardia nella cinematografia ceca), in «Filmový sborník historický», 3, 1992, pp. 137-174 e il volume di Viktoria Hradská, *Ceská avantgarda a film* (L'avanguardia ceca e il film), Čs. filmový ústav, Praha, 1976. Impreciso e superficiale è invece il volume di E. Cicotti, *Avanguardia e cinema in Cecoslovacchia*, Bulzoni, Roma, 1989.

[9] L'informazione era in «Pásmo», II, 1, 1925-26, p. 14 (ottobre 1925). L'affermazione di Nezval era tratta dal suo articolo *Film*, «Český filmový svět», III, 10-11, 1925, p. 6.
[10] Così K. Teige in *Estetika filmu a kinografie* (L'estetica del film e la cinegrafia), «Host», III, 6-7, 1923-24, p. 145. La citazione precedente era tratta da Karel Schulz, *Sever Jih Západ Východ* (Nord Sud Ovest Est), Praha, 1923, p. 5 (dalla prefazione firmata collettivamente «U. S. Devětsil»).
[11] Cfr. K. Teige, *Poetismus* (Il Poetismo), «Host», III, 9-10, 1923-24, pp. 199-200. E scriveva Teige alcuni mesi prima: «attraverso il cinema il poeta può raggiungere il miglior collegamento con l'insieme degli spettatori. I poeti sentono la necessità di scrivere per il cinema, non gettando soltanto sulla carta un breve abbozzo che il regista possa poi sviluppare, ma annotando invece l'intera vicenda dal punto di vista ottico, concependo lo sviluppo direttamente per il cinema. È necessario costruire una drammaturgia cinematografica completa. Tali sono i libretti di Birot, Epstein, Delluc, Goll, L'Herbier, Mahen» (cfr. *Estetika filmu a kinografie*, cit., p. 152). Molti cinescenari cechi degli anni '20 sono rintracciabili in V. Hradská, *Ceská avantgarda a film*, cit..
[12] Cfr. A. M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Einaudi, Torino, 1959, pp. 248-249. Su *Vita futurista*, realizzato da Arnaldo Ginna con la collaborazione – tra gli altri – di Marinetti, Settimelli, Balla e Corra, si può vedere M. Verdone, *Cinema e letteratura del futurismo*, Manfrini, Calliano, 1990, pp. 103-109.
[13] È infatti del 1930 il cortometraggio *Bezúčelná procházka* (Passeggiata senza scopo) di Alexander Hackenschmied; del 1931 è invece il documentario *Světlo proniká tmou* (La luce penetra il buio) di Otakar Vávra.
[14] Cfr. K. Teige, *K estetice filmu* (Per un'estetica del film), «Pásmo», I, 7-8, 1924-25, p. 3.
[15] La consapevolezza dell'impossibile realizzazione di questi scenari era del resto già presente negli autori stessi se, introducendo la loro storia del signor Odisseo, Teige & Seifert scrivevano: «Dal momento che non esiste, qui da noi, la possibilità di realizzare a breve termire simili partiture, gli autori le offrono ai propri lettori, ovviamente soltanto a lettori dalla sviluppata cultura cinematografica, lettori capaci di vedere con chiarezza tutto ciò che leggono nella trascrizione dettagliata del testo» (cfr. K. Teige & J. Seifert, *Úvodní poznámka* (Nota introduttiva), in «Pásmo», I, 5-6, 1924-25, p. 7).
[16] Leggevamo infatti, nel 1924, in un articolo in cui Karel Schulz spiegava le caratteristiche della prosa poetista: «La nuova prosa crea valori utili attraverso le abbreviazioni della vita, [...] in luogo del punto di vista del romanzo pone quello del cinema, adotta la chiarezza della tecnica moderna, dell'industria e del film. [...] La prosa vive di: sensazionalismo, giornalismo, gusto dell'avventura [...], della concisione dei manifesti murali, [...] di cinema, invenzioni, music-hall. La sua è un'estetica filmica, cineistica (*kinoistická*), perciò quasi fotogenica». Di conseguenza, la sua tecnica dovrà essere necessariamente «la tecnica cinematografica già usata da Romains e dalla letteratura cubista: la contemporaneità delle azioni, il simultaneismo, il sincronismo: proiettando le frasi, fate uso di rallentamenti e accelerazioni. Una buona prosa: stile: lapidario, di telegrafica drammaticità; forma: poesia in prosa [...]. Esempi in conclusione: un settimanale straniero ben diretto, i film di Delluc. *Conclusione*: il futuro della prosa è nella lirica. L'epica appartiene al cinema e ai giornali». (cfr. K. Schulz, *Prosa*, «Pásmo», I, 1, 1924-25, p. 4). Non casualmente il suo racconto *Sever Jih Západ Východ*, nel volume omonimo sopra citato, ha come sottotitolo *Globofilm*.
[17] Alcuni capitoli del volume saranno infatti pubblicati negli almanacchi *Život II* (Praha, 1922) e *Devětsil* (Praha, 1922). A sottolineare l'importanza delle teorizzazioni di Erenburg per il

nascente costruttivismo ceco, la prima pagina di pubblicità dello stesso *Život II* ne annuncia la traduzione completa come undicesimo volume della progettata ma mai realizzata collana «Le gioie della vita». Sempre dal volume di Erenburg sembrano discendere (direttamente o indirettamente) alcune delle illustrazione dell'almanacco ceco: la locomotiva spazzaneve, la veduta di New York, il piroscafo (stessa prospettiva), Charlot che lucida il lampadario, il disegno di Fernad Léger per la *Chaplinade* di Ivan Goll...

[18] Del resto, nell'idea del critico Bedřich Václavek anche la poesia si avvicina ormai alla scrittura cinematografica: «la nuova poesia – scrive infatti nel 1925 – non si svolge solo nel tempo ma anche nello spazio. Si approssima al film. Tavola sinottica di valori lirici» (*Nové techniky v básnickém řemesle*, Nuove tecniche nel mestiere poetico, *Disk 2*, cit., p. 4). A detta invece di A. Černík, autore anch'egli di cinescenari poetistici, tra le caratteristiche del moderno librettista cinematografico vi è proprio la necessità di «essere un poeta moderno, per il quale la poesia abbia cessato di essere il guscio tradizionalistico di una noce verminosa» (cfr. *Úkoly moderního filmového libretisty*, I compiti del moderno librettista cinematografico, «Pásmo», I, 13-14, 1924-25, p. 6).

[19] Si veda *Il cinema d'avanguardia. 1910-1930*, a cura di P. Bertetto, cit., pp. 20-23. Di Bruno Corra si può leggere il saggio *Musica cromatica* (1912), pubblicato lì alle pp. 221-232, e poi in Mario Verdone, *Cinema e letteratura del futurismo*, cit., pp. 242-251, a cui si rimanda per più ampie informazioni. In quegli stessi anni, sull'ultimo numero delle apollinairiane «Soirées de Paris» (1914), Léopold Survage descriveva *Rythme Colore*, film astratto mai realizzato.

[20] Le citazioni erano tratte da K. Teige, *Estetika filmu a kinografie*, cit., p. 151 e *Naše základna a naše cesta* (La nostra piattaforma e la nostra strada), «Pásmo», I, 3, 1924-25, p. 1.

[21] È quanto scrive Teige di Eggeling e della sua scuola in *K filmové avantgardě* (Sull'avanguardia cinematografica, manoscritto, circa 1930), pubblicato postumo in *Otázky divadla a filmu*, III, 1974, pp. 303-327 (la citazione è a p. 323). Il testo costituisce una versione, aumentata e rivista dall'autore, dell'articolo *K estetice filmu* (Per un'estetica del film), «Studio», I, nn. 6-10, 1929 (che a sua volta riprende il titolo di un articolo precedente, da noi più volte citato, apparso su «Pásmo»).

[22] Cfr. L. Moholy–Nagy, *Malerei Photographie Film*, Langen, München, 1925, p. 114 (trad. it. *Pittura Fotografia Film*, Einaudi, Torino, 1987, p. 120, che fa però riferimento alla seconda ediz. del 1927).

[23] «Quello che ad essi [agli autori] interessa in questo libretto filmico (o meglio: più partitura che libretto) è un film totalmente fotogenico, il dramma surrealistico e ottico delle cose in movimento [...], l'uso di tutte le possibilità ottiche e cinetiche che, come essi ritengono, si possono comporre anche in aneddoti e storie comiche [...] semplicemente sulla base di associazioni ottiche, di metafore ottiche e di una trasposizione poetica». Cfr. Teige & Seifert, *Úvodní poznámka*, cit, p. 7.

[24] Come spiegava Teige, «il costruttivismo è un metodo di lavoro, il Poetismo un'atmosfera di vita» (cfr. *Estetika filmu a kinografie*, cit., p. 149). Sul binomio poesia/costruzione come base della teoria poetistica rimandiamo al testo fondatore del Manifesto pubblicato su «Host» (III, 9-10, 1923-24, pp. 197-204) e a quanto scriveva František Šmejkal in *Česká výtvarná avantgarda dvacátých let* (L'avanguardia artistica ceca degli anni Venti), nel catalogo *Devětsil. Česká výtvarná avantgarda dvacátých let*, cit.. Partendo da quanto affermava Teige in *La nostra piattaforma e la nostra strada*, Jaroslav Anděl suggeriva recentemente un utile dubbio: «Nell'idea di Teige, la polarità di poesia e costruzione – o almeno così come viene presentata nell'articolo in questione – sembra far riferimento a due sistemi monistici paralleli piuttosto

che a un unico sistema dualistico» (cfr. *Sen o Devětsilu*, Un sogno sul Devětsil, «Umění», XXXV, 1, 1987, p. 52).
25 Da una lettera di K. Teige a Emy Häuslerová del 23 giugno 1923, in *Literární archiv*, 24, 1990, p. 201.
26 Cfr. K. Teige, *Moderní kinografie a Louis Delluc* (La cinegrafia moderna e L. Delluc), «Host», IV, 4, 1924-25, p. 122 (poi nel volume *Film*, cit.) e, per la citazione precedente, K. Teige, *Estetika filmu a kinografie*, cit., p. 151. Le "poesie visive", genere molto frequentato dagli artisti del Devětsil, erano una forma a metà tra la tavola parolibera futurista e il collage dadaista.
27 «Il lettore non percepisce le poesie con l'udito ma con lo sguardo. L'OCCHIO è il nostro organo maggiormente perfetto. La nostra generazione gli restituisce il primato che aveva nelle grandi epoche della costruzione. Attendiamo le poesie ottiche del cinema» (cfr. B. Václavek, *Nové techniky v básnickém řemesle*, cit., p. 3. Le due citazioni precedenti erano da K. Teige, *K estetice filmu*, «Pásmo», I, 7-8, 1924-25, p. 2, dove leggevamo tra l'altro: «Nelle moderne metropoli edificate dai costruttivisti, i poetisti insedieranno i giardini di Epicuro della poesia [...]. Ebbra banda filmica, [...] vita *in movimento*, poesia *in movimento*: Poetismo» (la sottolineatura è nostra; anche questo articolo confluirà nel volume *Film*, cit.).
28 Nella pagina del volume *Film* (Praha, 1925, p. 125), dove il breve frammento venne pubblicato per la prima volta, era riprodotta anche l'omonima "poesia visiva" che ne era stata lo spunto, e che era uscita già in precedenza sulla rivista «Veraikon», X, 3-4, 1924, p. 36 (la si può vedere in «Rassegna», 53, marzo 1993, p. 40).
29 Il motivo del manifesto che acquista vita, già presente nel cinescenario *Die Chaplinade* (1920) di Ivan Goll, passerà poi in ambito ceco – prima che ne *Il signor Odisseo e notizie varie*, di cui tratteremo più avanti – in *Charlie před soudem* (Charlie davanti al tribunale, 1922) di V. Nezval, dove uno Charlot poliziotto scende da un manifesto e accompagna in carcere l'immalinconito Charlie. In un libretto cinematografico di V. Majakovskij, «tramato di trucchi e procedimenti specifici dell'arte filmica», *Zakovannaja fil'moj* (Incatenata dal film, 1918), la ballerina protagonista del film *Il cuore dello schermo*, già una volta scesa dal lenzuolo di proiezione per amore del malinconico protagonista dello scenario, un pittore annoiato del mondo, nuovamente abbandona il manifesto sul quale era tornata, e fugge definitivamente verso una non meglio identificata utopistica «contrada cinematografica» dove il pittore andrà a cercarla (cfr. A. M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, cit., pp. 257-259). In un «balletto-pantomima» di K. Schulz, *Skleněná panna* (La bambola di vetro, 1928), sarà invece uno dei personaggi a confondersi con i cartelloni pubblicitari incollati sui muri, diventando poi egli stesso frammento di un manifesto del Cordial-Medoc.
30 Le poesie a cui ci riferiamo sono l'omonima *Přístav* (Il porto) – da cui deriva tutta l'attrezzeria marinaresca (il vascello, il timoniere, l'alberatura della nave, l'elica, la gru) ed esoticheggiante (Singapore, la scimmia, il pappagallo, la giraffa, le palme), così come anche l'ombra della bottiglia «con i contorni della figura di Napoleone» – quindi la poesia «Marseille» (che fornisce la città di sfondo) e infine *Cirkus* (Il circo), da dove deriva il pallone con la scritta «Oggi ultimo spettacolo». E, a ricostruire quella stessa atmosfera di giocoso esotismo, in una poesia di K. Schulz apparsa tre anni prima nell'almanacco *Život II* (cit., p. 35) leggevamo: «alto nel cesto accanto al cielo e dalla retta dell'albero unito al mare e al mondo / siede Jaroslav Seifert / grida / TERRA» (*Jazz nad mořem*, Jazz sopra mare).
31 Cfr. K. Teige, *Film I. Optický film* (Film I. Il film ottico), «Pásmo», I, 5-6, 1924-25, p. 10 (poi nel volume *Film*, cit.). Già l'inizio del cinescenario di Teige & Seifert, con la lenta aper-

tura dello schermo, sembra rimandare – capovolto l'uso del bianco e del nero – all'esordio di *Rythmus 21* di Richter, alcuni fotogrammi del quale accompagnavano peraltro l'articolo di Teige.

[32] Annunciato da un breve accenno contenuto nel Manifesto del Poetismo («la nuova, innumerevole e sfolgorante bellezza del mondo [...] si è insediata [...] nell'animazione dei porti»; cfr. *Poetismus*, cit., p. 198), il motivo del porto tornerà con vistosa assiduità nell'iconografia dell'avanguardia ceca di quegli anni, nei quadri di Josef Šíma (*Přístav*, Porto, 1921-22 e 1924), nelle "poesie visive" di Jindřich Štyrský (*Vzpomínka*, Un ricordo, 1924), nella prosa di K. Schulz (*Sever Jih Západ Východ*, Praha, 1923), nelle poesie di K. Biebl e di J. Seifert, come anche in altri cinescenari tra cui *Pro dámy. Filmová báseň* (Pour dames. Poema cinematografico) dello stesso Seifert (in «Pásmo», I, 5-6, 1924-25, pp. 1-2). E in una lettera a Seifert del 1923 (luglio?) scriveva Teige: «Il sud della Francia, Marsiglia, racchiudono in sé molta più bellezza di tutto il putrido Rinascimento» (cfr. «Umění», XLII, 1, 1994, p. 66). La citazione di F. Šmejkal era tratta da *Obrazové básně* (Poesie visive), nel catalogo *Česká fotografie 1918-1938*, Brno, 1981, pp. 94-95.

[33] In una bettola per marinai nel vecchio porto di Marsiglia è ambientato il cinescenario di Louis Delluc *Fièvre* (1921), uscito in ceco (in L. Delluc, *Filmová dramata*, Kuncíř, Praha, 1925) con una bella copertina di K. Teige che per approntarla aveva utilizzato due volte una stessa foto dell'attrice Eve Francis, il volto intero e poi solo gli occhi, in ciò forse influenzato da un concorso, «A qui sont ces yeux?», pubblicato dalla rivista «Cinéa» (n. 82, 1922), dove appunto apparivano le foto degli sguardi di nove attori famosi da indovinare (la pagina è riprodotta in «Cinema & Cinema», 64, maggio-agosto 1992, pp. 124). O forse in quella copertina affiorava il ricordo del primissimo piano degli occhi femminili in *Ballet mécanique* (1924) di Léger.

[34] La si veda in Miroslav Lamač, *Výtvarné dílo A. Hoffmeistera* (La produzione artistica di A. Hoffameister), Praha, 1966, ripr. n. 7. Sempre lì, al n. 6, si reperirà il quadro di Hoffmeister citato più sotto.

[35] Così Vojtěch Lahoda in *Devětsil a sociální civilismus* (Il Devětsil e il civilismo sociale), «Umění», XXXV, 1, 1987, p. 72.

[36] Cfr. K.Teige, *Poetismus*, cit., p. 202. E sotto due foto di barche a vela e aeroplani, pubblicate dalla rivista «Pásmo» (II, 1, 1925-26, p. 3), appariva la didascalia: «Poesia al cento per cento». Sull'ampio tema del mare e dei velieri nell'iconografia del Poetismo («navi più o meno da divertimento e non certo destinate a qualche lavoro [...], navi di gioia, liberate da ogni preoccupazione terrena») si può vedere ancora V. Lahoda, *Devětsil a sociální civilismus*, cit., p. 72.

[37] Cfr. K. Teige, *Estetika filmu a kinografie*, cit., p. 147. E altrove scriveva: «Col diffondersi di cinematografi domestici ci si potrà attendere la nascita di un film intimistico, cinegrafia pura, lirico poema cinematografico, senza trama e senza altra drammaticità che non sia quella fotogenica, dramma del bianco e del nero» (cfr. *Naše základna a naše cesta*, cit., p. 1).

[38] Così scriveva Teige, riferendosi alla "poesia visiva", modello – implicito ma spesso anche esplicito – di molti dei cinescenari dell'avanguardia ceca. Si veda K. Teige, *Obrazy* (Quadri), «Veraikon», X, 3-4, 1924, p. 35.

[39] Pur facendo già parte dell'iconografia poetistica (dal precursore Jiří Mahen a V. Nezval, per finire con gli articoli teorici dello stesso Teige), il clown che salta nel cerchio di carta non può non rimandare immediatamente al sesto dei *Poèmes dans l'espace* (1919-20), dove un analogo clown «fa salti mortali passando attraverso cerchi con carte tese di diversi colori» (lo si legga in *Il cinema d'avanguardia. 1910-1930*, a cura di P. Bertetto, cit., p.

154). Dai *Poèmes* nn. 5 e 6 sembra invece discendere l'idea di un colore base nelle singole scene di *Přístav*.
40 Modello evidentemente produttivo: anche il *vaudeville* di V. Nezval *Il dispaccio a rotelle* (Depeše na kolečkách, 1922) terminava con l'Arte, pagliaccio multicolore, che «attraversa velocemente il palcoscenico camminando sulle mani» (il testo in *Život II*, cit., p. 118). Sul teatro di Nezval rimandiamo alla nostra voce in *Teatro. Gli autori, le opere, gli interpreti*, vol. 7, De Agostini, Novara, 1992, pp. 267-272.
41 Cfr. K. Teige, *Estetika filmu a kinografie*, cit., p. 151.
42 Cfr. K. Teige, *Obrazy*, cit., p. 40. Gioco di pura emozionalità. Parlando della "poesia visiva" intitolata *Pozdrav z cesty* (Un saluto dal viaggio, 1924), Teige la definiva «composta sulla base di alcuni elementi fotogenici significativi»: bandierine, una cartolina, una mappa, un binocolo, «segnali sufficienti a evocare impressioni di un'evidenza inaccessibile alle parole» (ivi, pp. 38-39). E si legga questa confessione annotata da Teige nel diario di viaggio del 10 novembre 1925 (da Pietroburgo): «Amo soprattutto i porti del sud, soleggiati e chiari, l'ampio azzurro del mare e del cielo, e sull'azzurro le forme nere, bianche e rosse dei vascelli... è questa la bellezza più pura che io conosca. Ho pensato spesso al motivo per cui il mare, col ritmare delle onde, è per me il simbolo di una chiara bellezza armonica, il più geometrico dei fenomeni naturali» (cit. da V. Effenberger in K. Teige, *Svět stavby a básně* [Il mondo della costruzione e della poesia] Čs. spisovatel, Praha, 1966, p. 599). E si osservi invece il mutamento della funzione del mare nel sistema ideologico di Teige, che – quattro anni dopo – parlando di Lautréamont scriveva: «Dalla tolda del veliero osserva incessantemente il mare che amava forse dall'infanzia. [...] Il vecchio oceano, che è forse la dimora del principe delle tenebre [...], e che come l'uomo non permette di conoscere il mistero delle sue profondità e come l'uomo ama i bagni di sangue e la morte... questo vecchio oceano ha dato il battesimo ai due libri del male: *Les fleurs du mal* e *Les Chants de Maldoror* (soprattutto il Primo canto) sono pieni di invocazioni ed evocazioni dell'immensa ampiezza, del potere, della bellezza e della rabbia dell'oceano» (cfr. K. Teige, *Isidore Ducasse compte de Lautréamont*, 1929, poi in *Svět stavby a básně*, cit., pp. 411-412).
43 Cfr. K. Teige, *Film I. Optický film*, cit., p. 10.
44 Così appariva la copertina di Teige per il volume di Apollinaire: «Due alti rettangoli, uno tratteggiato in blu e bianco in primo piano a sinistra, e un altro dello stesso blu scuro a destra in alto in secondo piano, hanno quasi l'effetto di grattacieli funzionalistici che, ridotti all'essenziale, sono incrociati solo da aree allungate acromatiche dove compaiono i dati riguardanti il libro». Cfr. Zdeněk Primus, *L'architettura del libro*, «Rassegna», 53, marzo 1993, p. 42.
45 Si vedano alcune di queste illustrazioni riprodotte in «Rassegna», 53, marzo 1993, pp. 44-45.
46 F. T. Marinetti, B. Corra, E. Settimelli et al., *La cinematografia futurista. Manifesto*, «L'Italia futurista», I, 10, 11 settembre 1916 (ora in F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano, 1968, p. 123).
47 Le foto di due lampade ad arco, disegnate da P. Behrens, figuravano infatti nel già più volte ricordato almanacco *Život II* (pp. 61-62), dove veniva sottolineata la loro bellezza "funzionale".
48 Uno di questi fotomontaggi di P. Citroën, *La città I*, tratto dal già ricordato L. Moholy-Nagy, *Malerei Photographie Film* (München, 1925, p. 95; trad. it. p. 105) verrà pubblicato sulla prima pagina della rivista «Pásmo», II, 6-7, 1925-26. La copertina di Mrkvička è riprodotta in «Rassegna», 53, marzo 1993, p. 55.
49 Nella già citata introduzione di Moholy-Nagy leggevamo infatti che in *Dinamica della grande città* «il collegamento delle diverse parti, "logicamente" non congruenti, avviene sia

otticamente, ad esempio per compenetrazione, oppure striando orizzontalmente o verticalmente le singole immagini (in modo da renderle affini), per mezzo del diaframma [...], oppure imprimendo un movimento comune a oggetti per altro diversi, oppure ancora mediante legami associativi» (cfr. L. Moholy-Nagy, *Malerei Photographie Film*, cit., p. 115; trad. it. p. 121). Pur uscendo solo nel 1925, il volume di Moholy-Nagy – con quel suo cinescenario rivoluzionario che colpiva già per la particolare composizione tipografica che integrava totalmente testo e immagine fotografica – era già pronto nell'estate del 1924, trattenuto solo da difficoltà tecniche (si veda la nota a p. 4 dell'ediz. orig.). Il "copione" di Moholy-Nagy era apparso sulla rivista ungherese «MA» (1924, IX, 8-9), e poi *nell'originale tedesco* proprio su «Pásmo» (I, 11-12, 1924-25, pp. 3-5), mentre altri capitoli dello stesso volume – che A. Černík avrebbe definito «raccolta dei meravigliosissimi portenti della magia del bianco e del nero» (cfr. «Pásmo», II, 5, 1925-26, p. 67) – vengono pubblicati, sempre in tedesco, ancora su «Pásmo» (I, 8, 1924-25, pp. 9-11 [Dalla pittura di pigmento ai giochi di luce proiettati con un riflettore] e II, 1, 1925-26, pp. 16-17 [Il tipofoto]. In stretto contatto con i colleghi del Bauhaus, Teige aveva certo avuto modo di prendere già precedentemente visione dell'intero volume.

[50] Si veda, ancora dal cinescenario di Moholy-Nagy, la stazione ferroviaria, la cabina telefonica, il viadotto, l'aereo con relativa inquadratura dall'alto, e – per finire – l'indicazione «grande stabilimento. Una ruota in movimento», mentre anche altre due foto del volume *Pittura Fotografia Film* (la pubblicità del pneumatico e la flottiglia di areoplani) sembrano aver destato l'attenzione dei due scenaristi cechi.

[51] Alcuni anni più tardi, discorrendo dell'apporto dato al film dal montaggio, Teige sottolineava la sua capacità di «creare serie di *associazioni*, di metafore ottiche, di legare in un'unica fascia poeticamente coerente serie figurative sulla base di un'affinità formale, ritmica o emozionale». Cfr. *K filmové avantgardě*, cit., p. 326.

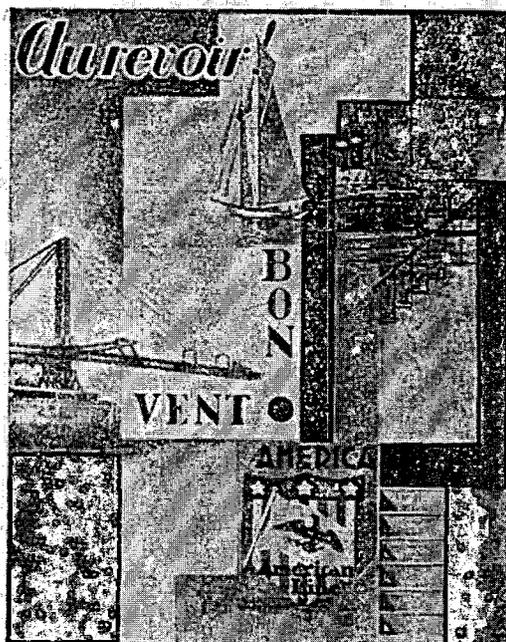
[52] Così i due autori nell'introdurre alla lettura del loro cinescenario, in *Úvodní poznámka*, cit., p. 7.

[53] Metamorfosi e repentine trasformazioni sono una costante della poetica poetista degli anni '20. Nel già citato cinescenario *Pour dames* (1924) di Seifert, il lampadario di un transatlantico diventa una medusa fluttuante, mentre il fondo del mare si muta in un giardino. E aveva scritto Nezval nel «Prologo» al poemetto *Podivuhodný kouzelník* (Il mago meraviglioso, 1921): «Della nuova cultura tu sogni e io nuovamente ti canto nelle metamorfosi». Lo stesso Jan Mukařovský notava come «nella fase poetistica a Nezval interessava soprattutto la successione ininterrotta dei significati, gli aspetti mutevoli della loro catena ininterrotta, quel fluire di un significato nell'altro, suscitando l'impressione di meravigliose metamorfosi». Cfr. J. Mukařovský, *Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův "Absolutní hrobař"* (L'analisi semantica di un'opera poetica: «Il becchino assoluto» di V. Nezval, 1938), poi in *Kapitoly z české poetiky* (Capitoli di poetica ceca), II, Melantrich, Praha, 1941, p. 362.

[54] Nei primi tre casi avevamo "*zvon*" mentre per il quarto abbiamo "*zvonková hra*".

[55] Il parallelismo tra le due "cornici" è del resto sottolineato dalla precisazione che la fila delle persone davanti alla cassa «sfila come gli apostoli nell'orologio».

[56] Altre varianti dello stesso principio associativo sono riscontrabili a livello di "analogie formali" (la grande ruota di un macchinario diventa la ruota a disco di un'automobile, poi un mappamondo, un cerchio, un'ellisse, l'anello di Saturno, per finire con un pneumatico su di un manifesto) o anche "cromatiche": il «*bianco* fazzoletto svolazzante» si sovrappone al «brac-

cio *bianco* del semaforo», colorando di bianco l'intero schermo all'inizio della settima sequenza (la divisione in sequenze è nostra e motivata solo da esigenze espositive).
[57] Si veda K. Teige, *Konstruktivismus a likvidace "umění"* (Il costruttivismo e la liquidazione dell'"arte"), *Disk*, 2, cit., p. 7. Tra gli esempi della nuova "bellezza razionale", Erenburg nel suo fortunato *Eppur si muove!* elencava con abbondanza: l'automobile Ford, la macchina da scrivere, il rasoio Gillette, il piroscafo, la valigia piatta, il volano, le *réclames* luminose, i ponti, l'invenzione del cinematografo, la lingua dei telegrammi, i quotidiani, i grattacieli... (cfr. I. Erenburg, *Eppur si muove! Per una internazionale costruttivista* [1922], Officina edizioni, Roma, 1983, pp. 106-107), esempi che ritroveremo poi costantemente tra le carte dell'avanguardia ceca, egualmente dispersi nei cinescenari e nelle poesie, come anche nei saggi teorici che ne costituivano il supporto e la legittimazione.
[58] La citazione è tratta da una recensione di Teige al film di Gance uscita nello stesso numero della rivista «Pásmo» che ospitava il cinescenario de *Il signor Odisseo*. Cfr. K. Teige, *Počátky kinografie* (Gli inizi della cinegrafia), «Pásmo», I, 5-6, 1924-25, p. 5 (poi nel volume *Film*, cit.). Il lungo brano de *Il signor Odisseo* era tratto dalla sequenza intitolata «Il canto del lavoro», e non riteniamo sia casuale che – tornando, nel suo articolo del 1929, a parlare del film di Gance – Teige abbia definito quel prologo «*canto* delle rotaie e delle ruote» (cfr. K. Teige, *K filmové avantgardě*, cit., p. 319, sottolineatura nostra)
[59] Si veda R. Abel, *French Cinema. The First Wave 1915-1929*, cit. (trad. it. parziale in «Cinema & Cinema», 64, maggio-agosto 1992, p. 31).
[60] Cfr. K. Teige, *Počátky kinografie*, cit. , p. 5.
[61] Confessava Šklovskij nella «Prima prefazione»: «Questo libro è intitolato *La mossa del cavallo*. Il cavallo procede obliquamente [...]. Molte sono le ragioni della stranezza di questo procedere. La principale è la convenzione dell'arte. Io scrivo della convenzione dell'arte.». Cfr. V. Šklovskij, *Chod konja*, Moskva-Berlin, 1923 (trad. it. *La mossa del cavallo*, De Donato, Bari, 1967, p. 7). E scriveva Seifert in una poesia di quegli anni: «In quelle belle notti / quando la città somiglia a una rosa, a una scacchiera e a un violino / o a una ragazza che piange / giocavamo a dòmino / il dòmino dei punti neri con le magre ragazze al bar, / guardando le loro ginocchia» (cfr. *Mokrý obraz* [Il quadro bagnato, 1926], in *Poštovní holub* [Il piccione viaggiatore], Praha, 1929, p. 33). Sulla ricorrenza del motivo della scacchiera nell'iconografia del Devětsil si può invece leggere Lenka Bydžovská e Karel Srp, *On the Iconography of the Chess-board in Devětsil*, «Umění», XLI, 1, 1993, pp. 41-48.
[62] Cfr. K. Teige, *Svět, který se směje* (Il mondo che ride), Praha, 1928, pp. 88-89. Ai «giardini di Epicuro della poesia» Teige aveva già accennato in *K estetice filmu*, cit., p. 3.
[63] Si veda F. C. Weiskopf, *Do XXI. století přestoupit!*, Odeon, Praha, 1928. La copertina è riprodotta in «Rassegna», 53, marzo 1993, p. 48.

KAREL TEIGE: Odjezd na Kytheru

L'embarquement pour Cythère

1924

Moment lyrického filmu

Postup:

I. Abstraktní geometrická komposice v pohybu.

II. Tato komposice se stále více zaostřuje: je vidět přístav, parníky, jeřáb, plakát.

III. Současně: jeřáb otočí se do polohy, vyžadované komposicí (horizontále) a vpravo nahoře přejede motorový člun přístavem zanechávaje za sebou (komposičně důležitou) bílou brázdu vln.

IV. Plachetní loď se rozjíždí, otáčí se, naklánějíc se na bok, mizí do dálky, stále menší a menší. Na schodišti na pravo je vidět ruku s mávajícím bílým šátkem.

V. Plachetní loď mizí v dálce; vyskočí světelný nápis: Au revoir! Bon vent! — — — —

La pagina del volume di Teige Film *(1925), con il cinescenario* Partenza per Citera

Partenza per Citera

Momento di un film lirico*

Karel Teige

Succesione:

I. Composizione geometrica astratta in movimento.

II. La composizione viene messa sempre più a fuoco: si vede un porto, alcuni vaporetti, una gru, un manifesto.

III. Contemporaneamente: la gru ruota nella posizione richiesta dalla composizione (in orizzontale), e in alto a destra un barcone a motore taglia il porto, lasciando dietro di sé (fatto importante dal punto di vista compositivo) la scia bianca delle onde.

IV. Una barca a vela si mette in movimento, vira piegandosi su un fianco, scompare allontanandosi, diventando sempre più piccola. Sulla scalinata a destra si vede una mano con un bianco fazzoletto che sventola.

V. La barca a vela scompare in lontananza; appare la scritta luminosa: «Au revoir! Bon vent!»

* Karel Teige, *Odjezd na Kytheru. Moment lyrického filmu*, in K. Teige, *Film*, V. Petr, Praha, 1925, p. 125.

Il porto

Partitura di un film lirico*

Seifert & Teige

MARSIGLIA.

Lo schermo nero si apre abbastanza lentamente da sinistra a destra. Per prima cosa si vede, a sinistra, la torre in ferro del trasbordatore di Marsiglia, poi la sua passerella; dietro al diaframma che arretra segue un traghetto in arrivo; dopo circa cinque secondi l'intero schermo è aperto e il traghetto ha raggiunto l'altra riva (fotografia in tonalità nera).

Inquadratura del trasbordatore dalla passerella verso il basso: il traghetto e, sotto la passerella, entra in porto un grosso piroscafo.

Sullo schermo si vede l'intero trasbordatore con quanto lo circonda, il tutto inquadrato dalla riva orientale del vecchio porto e, sotto il trasbordatore, il grosso piroscafo che entra nel porto. Un vascello si avvicina alla riva.

Il vascello ripreso da molto vicino (primo piano). Sul ponte l'animazione che precede l'attracco.

Il vascello attracca.

Una sequela di vascelli, uno accanto all'altro e uno sull'altro per l'intero schermo. Le loro forme riempiono tutto il quadro. (**Non certo una fotografia naturalistica, ma invece un fotomontaggio animato con compenetrazioni e sovrimpressioni, gioco equilibrato di nero e di bianco**, composizione ottenuta con i corpi geometrici delle navi).

Composizione a colori, astratta e geometrica: strisce e rettangoli neri, blu, rossi e gialli, in movimento. Film animato. Al di sopra della composizione appare la scritta arancione

M · A · R · S · I · G · L · I · A

LA NAVE.

Fotografia in tonalità blu scuro. Il ponte della nave. Si sta calando l'áncora.

L'obiettivo segue l'áncora che scende. L'áncora tocca la superficie dell'acqua e sparisce in profondità.

* Jaroslav Seifert & Karel Teige, *Přístav. Partitura lyrického filmu*, in *Disk*, 2, 1925, pp. 11-12.

L'obiettivo è puntato verso l'alto; ...

Al centro dello schermo la punta dell'albero maestro, un albero inclinato, inquadrato dal basso; in cima, sullo sfondo del cielo, sventola una bandierina.

IL VESSILLO.

Fotografia a colori. Il tricolore francese sventola sull'intero schermo. Sullo sfondo nulla. All'improvviso la striscia rossa della bandiera, posta accanto all'asta, scompare e sulla striscia bianca appare una piccola áncora rossa; la bandiera cessa di sventolare, la striscia blu si irrigidisce nella forma di un rettangolo. Questo rettangolo blu si sposta al centro e l'áncora rossa salta nel rettangolo blu.
Fotografia con tonalità blu: al rettangolo si sovrappone in dissolvenza la figura di un marinaio con un'áncora ricamata sulla spalla. Il marinaio di profilo – il vascello nero come sfondo – si siede su un gradino e carica la pipa. Volta la testa in direzione della città. Veduta della Marsiglia notturna (fotografia in tonalità nera).

Sullo schermo nero si vede solo una miriade di luci, grandi e piccole, disseminate qua e là, in basso quadrate (le finestre illuminate), in alto punti luminosi (le stelle). Le luci prendono a girare in tondo e, nel giro di circa sei secondi, si raccolgono velocemente in una scritta, dove le lettere si accendono una dopo l'altra, come nella pubblicità luminosa di

L E M A T I N .

La scritta splende in posizione leggermente superiore rispetto al centro dello schermo, su uno sfondo nero sopra al quale appare la via lattea che si snoda in diagonale lungo tutto lo schermo, al di sotto della scritta. Dopo un po' nella direzione della diagonale passa in volo un idroplano tutto illuminato.

I CANTI MATTUTINI DEL MONDO.

Fotografia in tonalità marrone chiaro: Accanto al timone del veliero, il timoniere legge LE MATIN. La fotografia passa a una tonalità gialla: in cielo, sullo sfondo,

sorge il sole. Il timoniere si ripara gli occhi col palmo della mano e in cielo appare in dissolvenza una veduta di Singapore.
Afferra i bracci del timone e lo fa ruotare abbastanza bruscamente da destra a sinistra. Inquadratura da dietro e frontale. In conformità con questa rotazione, la **fotografia blu scuro** di Marsiglia si sovrappone alla veduta di Singapore che vi sparisce dietro.

Panorama di Marsiglia e al centro, sovrapposto a esso, il cerchio del timone.

EXOTICON.

Fotografia in tonalità verde. La fila delle barche a vela nel vecchio porto. Si calano le vele e, lungo una sartia, un piccolo scimpanzè, con indosso un costumino teatrale e col fez in testa, si arrampica verso la cesta posta in cima all'albero. Si arrampica fino all'altezza della cesta, da dove salta fuori un pappagallo, e i due animali cominciano a correre su e giù per l'alberatura.

Dissolvenza su una foresta tropicale (fotografia in tonalità verdeazzurra), i pennoni si confondono con le liane e lungo le liane corre su e giù la scimmietta col vestito, mentre il pappagallo lancia strilli. La scimmia stacca una noce di cocco e la getta giù. (fotografia in tonalità verde). Sul pavimento del ponte di poppa del veliero rotola la noce di cocco che cade poi, oltre il bordo, in mare.

L'ELICA.

Fotografia verde oliva. In quel momento l'elica della nave prende a turbinare, la superficie dell'acqua si increspa, l'elica si ferma, la superficie per un istante si placa, poi dal fondo prorompono in superficie onde turbinose e spumeggianti che si infrangono tutt'intorno.

Dissolvenza: la superficie tranquilla di un laghetto con le ninfee. Fotografia in tonalità nera. Breve sguardo alla confusione di un dancing di periferia dove ballano alcuni marinai (circa quattro secondi).

SOLITUDINI D'AMORE E GIOCO DI OMBRE.

La fotografia si scurisce e diventa completamente nera. Dopo un po' una lampada a gas ammaccata si accende su uno sfondo nero che scompare in maniera inde-

terminata; si vede l'interno di un piccolo bar, per il momento quasi deserto, accanto al vecchio porto; a un tavolino tondo accanto al muro, sopra al quale è attaccato un manifesto della società di navigazione ORIENT, siedono due innamorati: uno zuavo e una commessa.

Il tavolino inquadrato dall'alto, da circa un metro di altezza, sull'intero schermo. Sul tavolino ci sono bicchieri di caffè nero, un calice vuoto sul terzo piattino numerato, un portacenere e la grande bottiglia del sifone che lancia in avanti un'ombra con i contorni di Napoleone.

Nel bar irrompono alcuni soldati neri chiaramente ubriachi, stanno insieme ad alcune ragazze e si accalcano al bancone.

Visi di negri, bicchieri di liquori, bottiglie, lo zinco del bancone, tutto da vicino.

La porta del bar è rimasta completamente spalancata. Attraverso il foro della porta si intravede una fila di alberi maestri con le bandierine (elementi verticali) e la fila di gru del porto (linee inclinate).

IL REGNO DEL DESERTO.

Fotografia in tonalità marrone. Su tutto lo schermo file di alberi maestri e file di gru che scaricano le merci da una nave. **Fotomontaggio animato.**

Dissolvenza: una fila di palme in un deserto attraversato in diagonale da alcune giraffe.

Su uno sfondo neutro, un'unica gru che sta sollevando una gabbia con dentro un leone, mentre sotto alla gru stanno conducendo per le briglie una giraffa. Mentre la giraffa viene condotta verso destra, la gru ruota con la gabbia verso il pubblico; sopra la gabbia sta seduto un clown che salta giù; a questo punto la gru con la gabbia sparisce di colpo e sullo sfondo appare un circo col pubblico. Il clown salta in un cerchio di carta, cade a terra nella sabbia della pista, solleva da terra un grosso pallone e lo getta verso il pubblico.

Il pallone che vola in direzione del pubblico, con una scritta rossa in rilievo:

OGGI ULTIMO SPETTACOLO

Il signor Odisseo e notizie varie*

Poema cinematografico

Teige & Seifert

per Jindřich Honzl

MATTINO.
La sfera di una lampada ad arco, dall'esterno, poi dall'interno. Sull'intero schermo. Una scarica elettrica tra le punte dei due elettrodi. Il lampione si spegne. Gli elettrodi roventi si raffreddano. Il buio che gradualmente si rischiara, tingendosi di grigio. Una strada grigia, le finestre delle case con le serrande abbassate. Il vento del mattino solleva i fogli di carta sul marciapiede. Una lungo rettilineo, quasi privo di persone, ripreso da un'auto.

Ritmo obliquo. Diagonale. Effetto di doppia luce: alba + fari di automobile.

L'auto si ferma davanti al bar. L'nsegna luminosa «BAR EPICURO». Dall'auto scende il signor Odisseo in pelliccia e cilindro.

Il signor Odisseo

La faccia stanca del portiere che sbadiglia taglia veloce l'intero schermo.

La porta girevole in vetro del bar. In contemporanea con l'ingresso di Mr. Odisseo escono due INNAMORATI che si fermano sul marciapiede e il signor Odisseo incuriosito fa ruotare di centottanta gradi la porta e osserva, al di là del vetro, la scenetta dei due innamorati dall'aria palesemente imbronciata.

IL GIOCO DELL'AMORE.
La ragazza apre la borsetta, ne estrae nervosamente una lettera.

Una mano che accartoccia la lettera.

Gesto energico del suo compagno che quasi l'assale verbalmente. La ragazza getta ai suoi piedi la rosa che teneva in mano, e lo stesso fa con la lettera, dopo

* Jaroslav Seifert & Karel Teige, *Pan Odysseus a různé zprávy*, «Pásmo», I, 5-6, 1924, pp. 7-8.

averla ridotta in pezzettini. Il selciato d'asfalto con la rosa abbandonata, sulla quale si posano, come neve, i frammenti della lettera. Arriva veloce un'autospazzatrice.

La rosa triturata dalla scopa a rullo dell'autospazzatrice. (Da vicino).

IL GIOCO DELLE CAMPANE.
L'auto svolta dietro l'angolo e lo *chauffeur* schiaccia il clacson. La campana di una locomotiva. I rintocchi delle campane per le segnalazioni ferroviarie, i rintocchi delle campane sulla torre dell'orologio; la grande campana sul campanile della cattedrale, la musica di campanelli in una chiesa barocca, un orologio nel quale appaiono gli apostoli...[1]

IL GIOCO DELLA STAZIONE.
Dissolvenza alla stazione su due sportelli di biglietteria, dietro ai quali appaiono due ragazze bionde con la frangetta. La fila delle persone che sfila davanti alla biglietteria come gli apostoli nell'orologio, ripresa dall'interno della biglietteria.
Il grande salone semicircolare della stazione con le biglietterie, ripreso dall'alto. Le lunghe file serpentine delle persone davanti alle biglietterie... dissolvenza... il reticolo serpentino delle rotaie di una grande stazione di smistamento, visto dall'alto...
...le luci bianche delle lampade degli scambi. Di lato si intravede la coda di un treno che si allontana.

Scatto dello scambio e del semaforo.

Sul marciapiede del binario un ferroviere fa dei segnali con una lampada, sul binario accanto fa lentamente manovra un treno.
Il ferroviere poggia sul marciapiede la lampada che manda un'ombra a forma di croce.

IL GIOCO DEI VAGONI.
Il treno si ferma. Il vagone ristorante si illumina. Nel corridoio del vagone [la superficie completamente nera dello schermo, sulla quale si muove un bianco triangolo di luce], avanza il controllore con una lampadina sulla giacca.

Le mani col punzonatore che forano il biglietto, da vicino, sotto la luce di una piccola torcia.

Il corridoio del vagone visto frontalmente sull'intero schermo, con i fori dei finestrini chiaramente visibili, attraverso i quali si vede passare la lunga sequela di luci di un treno che si allontana in senso contrario. Dissolvenza; ... un treno espresso fermo [i fori dei finestrini si sovrappongono ai finestrini del quadro precedente]. La gente sale. Commiati all'interno di un capannello di persone.

LA POESIA DEI COMMIATI E DELLA PARTENZA.
Un'elegante signora col cappotto di pelliccia, sfilatasi il guanto, porge la propria mano al signor Odisseo. A terra, lì accanto, la valigia da viaggio coperta dai contrassegni e dagli adesivi degli alberghi. Sono visibili soprattutto le scritte degli alberghi PRAGA, PARIGI.

La valigia è sollevata da un braccio in una manica a righe.

Il capostazione avvicina il fischietto alle labbra, e in quell'istante si sente il fischio a vapore che è sulla locomotiva.

Sull'intero schermo si vedono solo la valigia, portata da un braccio che indossa una giubba a righe, e le gambe in movimento del facchino. Dissolvenza sulla valigia in movimento; sullo schermo, da sinistra a destra, l'intero vagone del treno espresso sopra al quale si vede ancora per un istante il braccio del facchino, mentre sotto al finestrino la scritta PRAGA-PARIGI si sovrappone ai nomi degli alberghi incollati sul bagaglio.

Il vagone che si mette in movimento. Dal finestrino al di sopra della tabella PRAGA-PARIGI si sporge la signora in partenza: agita il fazzoletto. Dissolvenza (in chiusura): il bianco fazzoletto svolazzante, in forte contrasto con la superficie scura dello sfondo ormai indistinguibile, alla fine si sovrappone in dissolvenza al braccio bianco del semaforo che si avvicina in direzione opposta, a velocità crescente.

Obliqua, al centro della superficie bianca dello schermo, la scritta nera

PRAGA-PARIGI

che diventa sempre più piccola, rimanendo ferma allo stesso punto, fino a che non scompare del tutto.

UNA STORIELLA IN BIANCO E NERO.
In un angolo alto dello schermo, vuoto e completamente bianco, salta fuori la minuta silhouette nera di uno spazzacamino. Sotto di essa appare di colpo la vetta della

ciminiera[2] di una fabbrica. Dalla vetta della ciminiera sono visibili le casette e i campi della periferia. Un viottolo divisorio in mezzo al grano.

Sopra un dentedileone è andata a posarsi una bianca pièride.

Lo spazzacamino scende dalla ciminiera, si dirige quindi orizzontalmente verso il centro dello schermo bianco (di nuovo una minuta silhouette), scende gradualmente e, mettendosi a fuoco l'inquadratura, ci accorgiamo che sta camminando sul tetto di vetro della fabbrica, di un bianco luccicante.

IL CANTO DEL LAVORO.

Una strada nel quartiere delle fabbriche. Un tram in arrivo. Gli operai che giungono a gruppetti scendono dai tram, arrivano sopra velocipedi. Sul marciapiede gli impiegati e le ragazze degli uffici fluiscono in un corteo infinito, tutti nella stessa direzione, ripresi da dietro. In direzione opposta, con passo stanco incede verso di loro il signor Odisseo, con il raglan grigio completamente sbottonato e il bavero alzato, le mani in tasca, urtando con i gomiti i passanti.
Il crocevia di un quartiere operaio. Moltitudine di gambe di passanti riprese dalla finestra di uno scantinato. Alcuni camion. L'arco del ponte della ferrovia, lo stesso ponte dal basso, inquadrato sul fiume; sotto al ponte passa un vaporetto strapieno di passeggeri. Un muro con dei manifesti. Il cancello della fabbrica che si apre e la folla degli operai fluisce all'interno. Un'enorme macchina a cilindri, con i regolatori tachimetrici in quiete; dopo un istante il regolatore comincia a ruotare a velocità crescente: luccichio del metallo nel suo moto rotatorio. Sguardo dall'alto sull'interno della fabbrica... dissolvenza;... sguardo dall'alto sull'intero complesso industriale... dissolvenza... il quadro di distribuzione dal cui centro emerge in sovrimpressione un volano che raggiunge un moto accelerato, il vapore che si sprigiona obliquamente dalla sirena della fabbrica, e adesso: tutte le macchine sono in movimento. Le cinghie di trasmissione seguite dal movimento dell'obiettivo che si ferma solo quando giunge alla grande ruota. A questa ruota che gira si sovrappone in dissolvenza la ruota a disco di un'automobile, poi un mappamondo[3] delle stesse dimensioni che ruota ad alta velocità, per cui alla fine a ruotare è un semplice cerchio che lentamente si inclina, apparendo in prospettiva come un'ellisse... dissolvenza... Bianco su sfondo nero, Saturno col proprio anello ellittico, e l'anello si trasforma in un pneumatico. Una mano che regge il pneumatico in mezzo all'universo stellato... che è poi un manifesto appeso sopra la tribuna dello Stadio.

IL GIOCO DELLA VELOCITÀ.

Il segnale alla partenza cade, le auto da corsa prendono velocità.

Lo stadio visto a volo d'uccello, con le vetture che si allontanano.

La testa di un cavallo al galoppo.

Dissolvenza su una corsa di cavalli.
Il movimento del cavallo (al rallentatore).
Una scacchiera inquadrata dall'alto sull'intero schermo. Mossa del cavallo che fa scacco matto. La mano del giocatore è invisibile, per cui sembra che il pezzo si sia mosso da solo. All'ippodromo, all'arrivo viene messa al collo del cavallo vincente una corona con la scritta «1° PREMIO». Il fantino sorridente, vale a dire il signor Odisseo. Applauso degli spettatori: si vedono solo le file delle mani plaudenti, in diagonale sullo schermo; dietro di esse lo sfondo si fa nero. Una cantante si inchina sul palcoscenico, il pianista infila le mani fra i tasti.

La tastiera del pianoforte, in diagonale sull'intero schermo; le mani che picchiettano gli accordi e, sotto di esse, appare la tastiera di una macchina da scrivere. Due mani, che fuoriescono dalle maniche bianche di una camicetta, stanno battendo velocemente una lettera.

L'intero schermo è tagliato in diagonale da una sequela di macchine da scrivere sulle quali continuano a picchiettare le dita di una ragazza. La sequela termina con la tastiera di una calcolatrice.

L'AUDACIA DEL CALCOLO.
La calcolatrice si ingrandisce, occupa l'intero schermo e stampa un computo nell'ordine delle centinaia di migliaia.

Le cifre che crescono. La fila di bottoni della tastiera sulla quale picchietta un indice.

Un panciotto con una fila verticale di bottoni sui quali sta contando un indice esitante; il signor Odisseo nel corridoio conta toccando i bottoni: – sì – no – sì – no. Toccato l'ultimo bottone, fa un gesto risoluto ed entra in un salone di barbiería. Interno del salone. Dominante bianca: schiuma, nichel, vetro, specchi, marmo bianco, lavandini, camici. Nello specchio alla parete si riflette il catino di rame appeso come insegna davanti alla vetrina.

MEZZOGIORNO.

Dal catino del barbiere, solitario al centro dello schermo (di tanto in tanto vi si riflette dentro un gruppo statuario classico di Hello), dissolvenza su un sole

incandescente alto nel cielo, poi sul quadrante di un orologio elettrico che segna le 12.

L'obiettivo scende dall'orologio fino alla facciata di un edificio scolastico e si ferma sul portone da dove escono i bambini che si accalcano sul marciapiedi.

UN INCIDENTE IN STRADA.

Sguardo dal marciapiedi sulla carreggiata piena di animazione: passanti, auto, tramvai, autobus. Sguardo dal quinto piano sull'incrocio in mezzo al quale c'è un vigile urbano.

Il vigile urbano, ripreso dall'alto, dall'altezza di circa 4 metri, solleva la mano guantata di bianco.

Sull'intero schermo un grande numero di mani di autisti che afferrano la leva del freno. Tutto si ferma, anche lo strillone che stava scappando di corsa, i passanti si lanciano avanti creando capannelli dai quali si diparte una doppia fila di persone che giunge fino al passaggio interno di una casa. Si vede come, passando in mezzo a quella doppia fila di persone, stanno trasportando qualcuno dentro la casa; la scena è ripresa in modo che si veda, da dietro, la fila delle persone che costituiscono il cordone umano, le teste dei portantini, non però il ferito sulla barella. Il vigile si precipita alla cabina telefonica. Il signor Odisseo sta passando lì accanto, all'esterno del cordone umano; volta curioso la testa guardando, al di là delle spalle di quella fila di persone, ciò che sta avvenendo, e poi si allontana. Al telefono pubblico il vigile continua ad aspettare che qualcuno risponda.

IL CENTRALINO.

Una bella telefonista si rimira in uno specchietto tascabile e si incipria con civetteria.

Un suono, poi alcuni segnali luminosi.

Al telefono pubblico il vigile, irritato, aspetta con insistenza che qualcuno risponda.

I segnali luminosi che si accendono nervosamente.

La telefonista ripone nella borsetta i propri accessori da toilette, sorridendo tranquilla,

di nuovo segnali luminosi

e poi con meccanica lentezza infila lo spinotto.

EROS E ICARO I.

Dietro l'angolo della strada, uno spiazzo con un parco. Una fontana con una sfera che saltella. Al rallentatore. Siesta pomeridiana nel parco. Il signor Odisseo entra nel parco, passeggia sul viale principale, quando all'improvviso gli occhi di tutti i presenti si levano al cielo.

Sotto un sambuco in fiore, su una panchina, gli innamorati. Lui con un bastone disegna nella sabbia quadretti di colombi tubanti incorniciati da un cuore di Maria; la ragazza gli guida la mano. Gli occhi di entrambi timidamente chini al terreno.

L'intero schermo pieno di facce che guardano fisse in alto. Il signor Odisseo solleva la testa; la sua faccia che osserva il cielo. Lungo il bordo inferiore dello schermo teste umane, il resto dello schermo è occupato da un cielo nuvoloso sul quale, dopo un istante, fa il suo ingresso un aeroplano.

EROS E ICARO II.

Sguardi sulla città dall'aeroplano. Sguardo sul quartiere residenziale dove, su un viottolo del giardino, una fanciulla rastrella la sabbia. Avendo scorto l'aeroplano, si precipita in veranda a prendere un binocolo.

Un viso col binocolo sull'intero schermo. Una mano mette a fuoco il binocolo.

L'aeroplano che si ingrandisce e oscilla, incorniciato da due figure geometriche circolari, così come lo si vede con un binocolo. Alla fine l'aeroplano si avvicina (otticamente) così tanto che il pilota manda un bacio alla fanciulla.

La scena degli innamorati nel parco sotto il sambuco (gli occhi timidamente chini al terreno) si ripete.

In cielo un'intera squadriglia di aerei. Lo sguardo passa da un aereo all'altro, per l'intera fila. La squadriglia sopra le principali arterie di comunicazione. Sguardo dall'aeroplano su queste strade che conducono al di là del fiume, il ponte visto dall'aeroplano, e adesso ogni cosa è ripresa da sotto, come da sotto il selciato e da sotto il ponte: le strade, gli autoveicoli e, in alto, gli aeroplani. Lo sguardo dell'aereo perlustra la piazza principale, perlustra la cattedrale, sorvola con una virata il grande parco (il tutto inquadrato sempre più da vicino), fino a che non si ferma sopra al campo sportivo dove i bambini giocano nella sabbia e il signor Odisseo li osserva, indifferente, con la sigaretta spenta.

I CANTI DELLA SERA.

Una lunga strada grigia nella quale all'improvviso vengono accese le lampade ad arco. Davanti al giardino del ristorante si ferma il signor Odisseo che legge la lista delle vivande.

Viso del signor Odisseo, con una pipa inglese, intento a leggere la lista delle vivande.

L'obiettivo segue l'animazione della strada all'imbrunire, si ferma accanto alla vetrina di un negozio di specialità gastronomiche. La vetrina sull'intero schermo mentre sul marciapiede passano delle persone, alcune delle quali si fermano per un attimo davanti alla vetrina, mentre Mr. Odisseo sta fermo davanti al vetro, immobile e con sul viso una pia devozione.

Nel vetro si riflettono i visi dei passanti, soprattutto al centro è visibile l'immagine riflessa di una ragazza giovane e bella; dall'interno del negozio il commesso col suo grembiule bianco si china nella vetrina e con una forchetta, che trafigge l'immagine riflessa della ragazza, prende da un piatto alcune fettine di salmone affumicato.

Di nuovo la vetrina; quasi attaccato al vetro c'è il signor Odisseo; al di là del vetro si vedono le leccornie: una fila di bottiglie di vino, ghirlande di anguille, stalattiti di salami, caviale, sandwich, frutta del sud, formaggi ecc.

EXOTIC

Sull'intero schermo una bottiglia di «Exotic» con l'etichetta leggibile e il collo ricoperto di carta stagnola, e due calici su un vassoio.

Sandwich

Una fetta di pane guarnita in un piatto di vetro sull'intero schermo. Sullo sfondo, una faccia sorridente.

AMOURETTE

Il noto manifesto di questo liquore, con la ballerina che brinda seduta su una coppa. Il manifesto prende vita. La ballerina scende dalla coppa, con un movimento leggiadro beve e si ferma al centro del dancing [rallentatore].

La scritta del manifesto dell'«Amourette» le si posa tra le piume dell'acconciatura.

Dopo essersi guardata attorno, si avvicina al *séparé* dove siede il signor Odisseo in smoking; sorseggiando il proprio cocktail il signor Odisseo si alza, brinda facendo tintinnare il proprio calice contro quello di lei, non sono però i calici ad alzarsi verso le labbra, ma invece le labbra ad avvicinarsi le une alle altre unendosi in un bacio, quando all'improvviso...

BEH, ALLORA ADDIO!

...nel corridoio della stazione la lancetta dell'orologio elettrico fa un balzo in avanti e, sotto di essa, il controllore fischia e fa gli annunci. Davanti alla biglietteria il signor Odisseo poggia a terra i propri bagagli con su gli adesivi degli alberghi (PRAGA-PARIGI), compra un biglietto; si ferma poi davanti ai tabelloni con gli orari ferroviari e segue col dito un certo percorso. Si allontana dall'orario ferroviario, portando in ciascuna mano una pesante valigia. Attraversa il lungo corridoio arrivando fino in fondo, dove c'è una bilancia automatica; depone i bagagli, si pesa...

La lancetta sul quadrante della bilancia balza al 71.

Scende dalla bilancia, solleva di nuovo le due valigie e con esse ritorna nuovamente indietro, percorrendo il corridoio in tutta la lunghezza. Il marciapiede col diretto fermo in attesa. Su un pilone in ferro del marciapiede la scritta «PER COSTANTINOPOLI», con una manina[4] che indica il treno sul quale Mr.[5] Odisseo sale. Gli sportelli dei vagoni si chiudono tutti in un sol colpo e spariscono nello scuro paesaggio, in lontananza.
Nella parte inferiore dello schermo il treno avanza. Al di sopra del treno, vedute di paesaggi di città guizzano rapidamente sullo schermo; al diverso ritmo della velocità e della grandezza, qui e là guizza un dettaglio più significativo, tutto molto rapidamente, e per un istante si intravede il mare in tempesta.

Un salvagente vola sopra le onde.

Schermo bianco; al centro, visto frontalmente, il cerchio del salvagente di una nave con la scritta

«AU REVOIR!»

e il treno si infila nel suo foro come in una galleria. Quando il treno scompare del tutto nel foro, appare il biglietto da visita

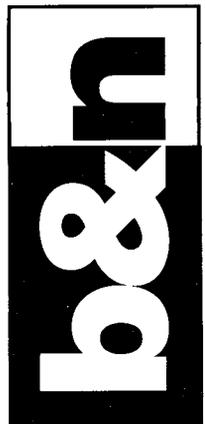
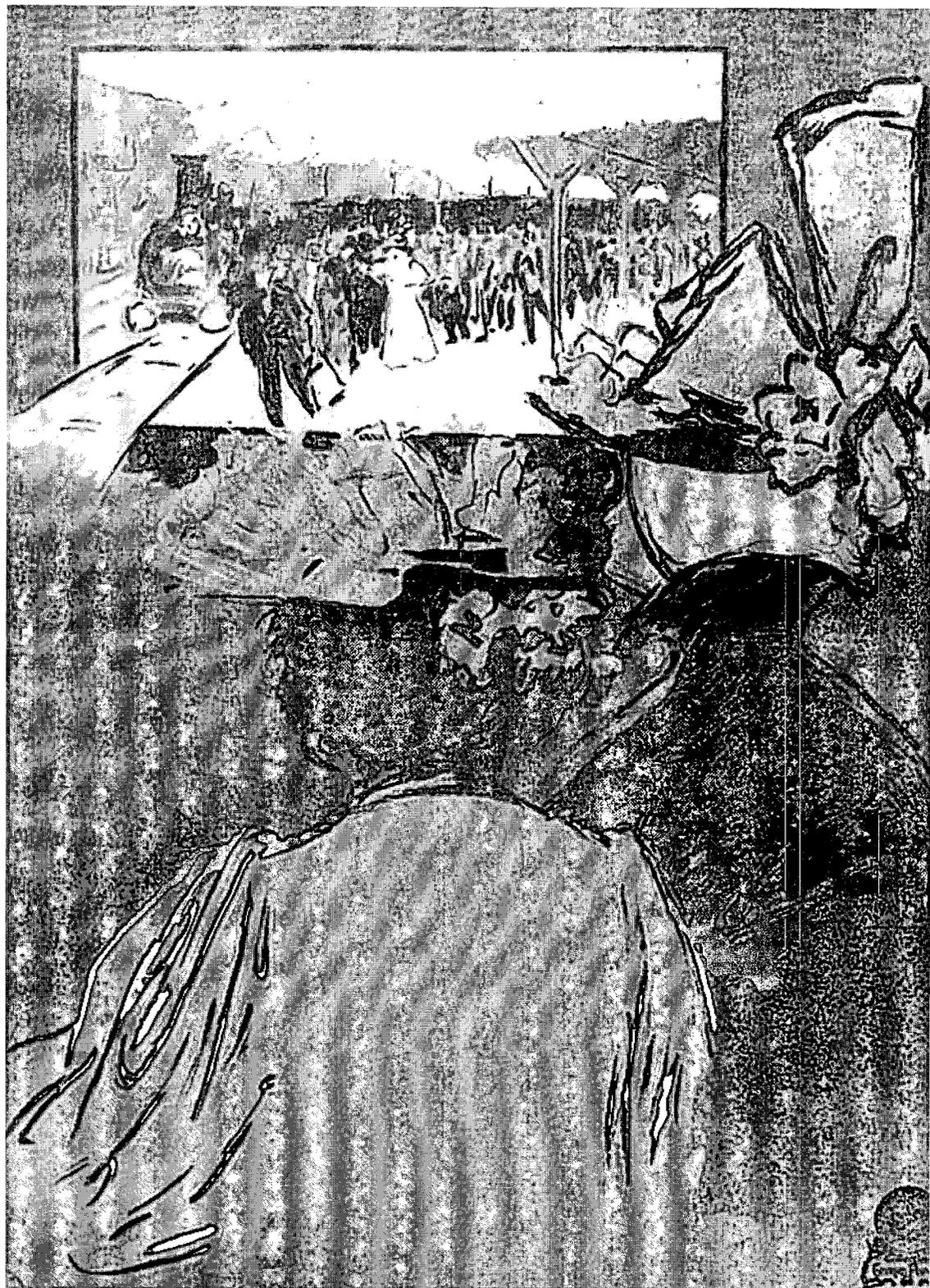
Signor ODISSEO

Costantinopoli
Hotel "Prague"

Schermo nero. Una mezzaluna vista attraverso il telescopio. E la scritta d'argento:

BUONA NOTTE!

1 Sia "clacson" che "campana" (nelle sue varianti) sono resi nell'originale dall'omofono *zvon*. La "musica dei campanelli" era invece *zvonková hra*.
2 "Ciminiera" (*komín*) rimanda al precedente "spazzacamino" (*kominík)*.
3 Avevamo: *velké kolo* (la grande ruota), *diskové kolo* (ruota a disco) e *zeměkoule* (mappamondo).
4 La «manina (*ručička*) che indica il treno» rimanda sia alla «lancetta (*ručička*) dell'orologio elettrico » che alla «lancetta (*ručička*) sul quadrante della bilancia».
5 Nel testo a stampa compare, certo per errore, «*Mrs.* Odisseo».

b&n

A. Truchet, L'arrivée d'un train à la gare de la Ciotat, *litografia, 1895*

175

Oh! La scienza! Tutto è stato ripreso. Per il corpo e per l'anima – il viatico – ci sono la medicina e la filosofia, – i rimedi delle donnette e le canzoni popolari adattate. E le feste dei principi e i giuochi che essi vietavano! Geografia, cosmografia, meccanica, fisica!...

Arthur Rimbaud

Antonio Costa
Metafore della visione

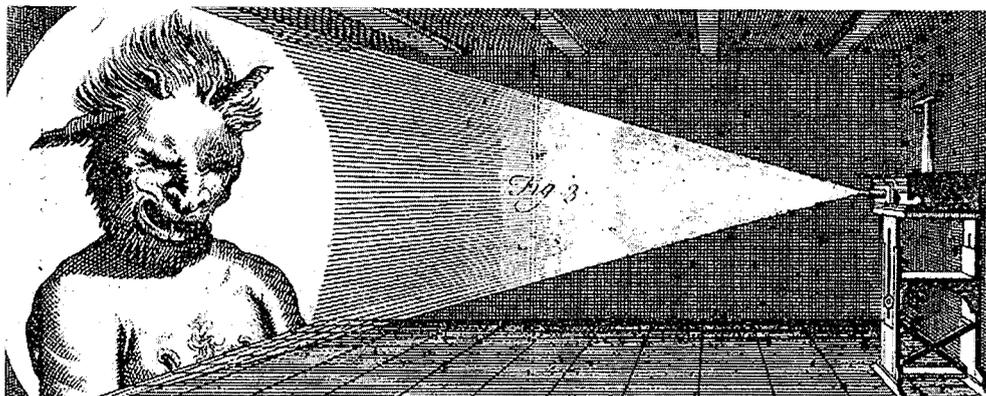
Stranamente, il centenario del cinema, da poco celebrato, ha prodotto una proliferazione di testi che hanno per oggetto quel periodo più o meno lungo di storia della tecnica, dello spettacolo, della visione che va sotto il nome (improprio) di pre-cinema. Dico stranamente, non tanto perché ci si debba stupire che, celebrando l'invenzione del cinematografo, si cerchi di soddisfare la curiosità circa le sue origini. E nemmeno che si cerchi di proporre viaggi a ritroso nell'immaginario cinematografico che, pur avendo marcato la modernità novecentesca, sembra ormai destinato alla deriva nella galassia post-moderna di fine millennio.

Ciò che è strano è che spesso questi testi ripropongono una prospettiva di tipo finalistico, un'idea evoluzionistica che sembrava essere stata messa fuori gioco da una serie di contributi teorici e storiografici i quali avevano impostato il problema delle "origini del cinema" e del "cinema delle origini" in termini alquanto diversi dall'ingenuo evoluzionismo dei padri fondatori. Certo, rispetto ai lavori di Coissac, Sadoul, Quigley, Ceram e altri, gli odierni studi sul cosiddetto pre-cinema, spesso legati alle ampie disponibilità documentarie di collezioni di prim'ordine come quelle del Museo del Cinema di Torino o della Cinémathèque Française, hanno ormai definito e risolto con sempre maggior esattezza il problema dell'oggetto, delle fonti, dell'area di pertinenza. Al tempo stesso, però, la ripresa di interessi "archeologici" non è stata accompagnata da un parallelo approfondimento delle questioni poste sul tappeto dallo sviluppo degli studi e della riflessione teorica sul cinema delle origini (grosso modo a partire dal Convegno di Brighton del 1978). È stato più o meno da lì che è partito l'impulso a individuare e isolare i tratti specifici del cinema delle origini, definito poi di volta in volta dai vari autori «Modo di Rappresentazione Primitivo» (Burch) o «sistema delle attrazioni mostrative» (Gaudreault & Gunning) e

messo in opposizione al «Modo di Rappresentazione Istituzionale» o al «sistema d'integrazione narrativa»[1]. Tutto ciò poneva non solo il problema della relazione tra cinema delle origini e cinema istituzionale, ma anche quello del rapporto di ambedue con la galassia del cosiddetto "pre-cinema", in termini del tutto nuovi rispetto alle rozze semplificazioni dei primi anni '70 che sotto la definizione di *homo cinematographicus* accomunavano visione prospettica rinascimentale e ideologia del cinema classico hollywoodiano. Certo, gli eccessi del discorso "teorico" (in realtà ideologico) di quegli anni hanno favorito, per reazione, un ritorno alle più tranquille pratiche archivistiche e archeologiche, al vecchio buon senso comune camuffato magari da scientificità o rigore più o meno accademico.

In questo contesto, una collocazione a parte spetta al nuovo libro di Brunetta, *Il viaggio dell'icononauta*, in quanto, pur arrivato in libreria con una sfasatura rispetto alle maggiori uscite del centenario, costituisce la conclusione di un lavoro iniziato da tempo e del quale erano già noti alcuni esiti parziali, soprattutto in cataloghi di esposizioni curate in collaborazione con, o da, Carlo Alberto Zotti Minici[2]. E inoltre, pur toccando argomenti comuni ad altri lavori analoghi usciti in questi ultimi tempi[3], presenta i suoi motivi di maggior interesse nel rapporto di continuità con alcune idee di fondo del lavoro storico di Brunetta, e in particolare con il settore in cui ha dato i suoi contributi maggiori, cioè il cinema italiano.

Icononauta, a chi?

Chi è l'icononauta, personaggio di cui cerchereste invano traccia nei dizionari? Da dove viene e, soprattutto, dove va, visto che del suo viaggio tratta il libro di Brunetta? Per rispondere rapidamente a queste domande ci si potrebbe riferire all'introduzione, nella quale sono fissati in dodici punti i tratti essenziali del personaggio, descritti in termini di "potere". Qualche esempio: potere «di muoversi nell'iconosfera»; di «dominare e colonizzare lo spazio e il tempo», di «ocularizzare il proprio corpo», «di usare gli occhi come remi», «di praticare col cinema una visione frattale», di «essere disposto alla meraviglia», di promuovere una «secolarizzazione del sapere» (pp. 15-17). Con i loro riferimenti più o meno impliciti che spaziano da Dante a Mandelbrot, da Keats a Baltrušaitis, da Zanzotto a Brusatin, per tacere di una schiera di teorici e storici del cinema, queste definizioni possono solo sconcertare, se non si affronta il testo nel suo insieme. Certo, non è facile dare in poche pagine un'idea attendibile di un libro che, raccontando la storia dei dispositivi della visione artificiale dalla *camera obscura* al cinematografo Lumière, chiama in causa una serie sterminata di riferimenti (dall'arciprete Florenskij a Michel Foucault, da padre Kircher a Walter Benjamin, da Jacques Le Goff a Carlo Ginzburg). Si potrebbe, naturalmente, cercare di ricostruire la "genealogia" dell'icononauta rintracciando le coordinate fornite, qua e là, in una trattazione che ha del vertiginoso per varietà e rapidità di spostamenti tra differenti piani temporali, concettuali e disciplinari e che

Proiezione di un demone con la lanterna magica

fa pensare a certi approcci di tipo decostruzionista. E, allora, si dovrebbe cominciare rintracciando le pagine in cui viene annunciata la nascita dell'icononauta (pp. 277-282), definito anche «Ur-spettatore visionario» e in cui alcune «stampe o rappresentazioni pittoriche tratte da Zompini, Pinelli, Tiepolo, Longhi, Carlevarijs, Hogarth, Stockman o Utamaro» vengono lette e commentate come altrettanti «battesimi plurimi del nostro piccolo icononauta, che come un Gargantua appena svezzato» viene immaginato come «iconofago, iconodipendente e iconolatra» (p. 282).

Trovo più utile, invece, partire da uno degli ultimi capitoli, uno dei più distanti da una prospettiva teleologica (*La tragedia del cosmorama*), riferendone succintamente il contenuto, per poi cercare di risalire alla concezione generale dell'opera. Siamo a Siracusa, nell'estate del 1837, dove arriva tale Giuseppe Schwentzer, nativo di Lione, con il suo spettacolo di Cosmorama, proprio mentre nella città siciliana comincia a diffondersi un'epidemia di colera. Sospettato di essere un untore, il malcapitato Cosmorama (come viene chiamato dal nome del suo spettacolo) è catturato e subito destinato al ruolo di vittima sacrificale di ancestrali paure e di feroci pregiudizi. Con la promessa della libertà e di un salvacondotto per il continente, gli viene estorta una confessione: pur di salvarsi, dichiara di essere un emissario del marchese del Carretto, ministro generale di polizia di Napoli. A manipolarlo è un avvocato del luogo, tale Mario Adorno, intenzionato a sfruttare la circostanza per provocare una rivolta anti-borbonica. La folla inferocita procede a un'esecuzione sommaria dello "straniero" e della sua giovane moglie, dando inizio alla sedizione. Il fermo intervento del marchese del Carretto, inviato dal re Ferdinando II di Borbone, metterà fine alla rivolta, trascinando sul patibolo Mario Adorno e molti altri uomini del suo entourage.

È stato Paolo Preto, storico dell'università di Padova, a segnalare a Brunetta questa cupa vicenda in cui, più che lo spettacolo di Cosmorama relegato sullo sfon-

Kitagawa Utamaro, Madre e figli che guardano nella scatola ottica, *incisione, inizio XVIII secolo*

do, contano certe costanti della vita nazionale che ci rinviano a Manzoni e a Sciascia, e che farebbero la gioia di Arbasino e la fortuna di quel cineasta che si prendesse la cura di studiare, sceneggiare e mettere in scena. Lo stesso Brunetta, introducendo questo racconto basato su una grande quantità di citazioni da fonti d'epoca e studi specialistici, dichiara che si tratta di una deviazione da un percorso che dovrebbe «puntare teleologicamente verso l'obiettivo finale» (il cinema) e mette in evidenza come questo capitolo rappresenti una sosta nelle tenebre dell'irrazionale, tenebre che l'ampio uso «illuminista» degli strumenti ottici avrebbe dovuto contribuire a fugare da tempo. Sebbene lo spettacolo ottico in quanto tale non entri direttamente in causa in questa storia, sul povero Cosmorama pesano legami ancestrali che lo spettacolo ottico mantiene con i lati oscuri, «demoniaci» dei dispositivi della visione artificiale (pp. 336-337). Tuttavia resta il fatto che questa parentesi italiana (ancora una volta la Sicilia rappresenta per sineddoche l'intero Paese) costituisce uno dei tanti modi, adottati dall'autore, per sfuggire alla "linearità" del percorso finalistico che, pur enunciato nel titolo, viene più volte negato in sede di dichiarazioni programmatico-metodologiche, ma ancor più attraverso il gusto del raccontare, l'amore per le digressioni e le variazioni sul tema, il gioco tutto post-moderno delle derive intertestuali e intermediali.

Una questione di stile

Nonostante il titolo che, alla maniera di altri lavori usciti copiosi attorno al centenario, sembra riferirsi al periodo di tre o quattro secoli che dalla *camera obscura* porta al cinematografo, il libro di Brunetta non è una storia del pre-cinema, nozione che, giustamente considerata da Aumont «melmosa» (*vaseuse*), si presta a una

svariata serie di equivoci[4]. Quella del viaggio dell'icononauta è qualcosa di più di una metafora, entro i cui confini, sempre piuttosto indefiniti, vengono accumulate varie storie, vari percorsi, vari intrecci. Non di un solo personaggio si tratta, anche se idealizzato e definito attraverso il suo ruolo nei vari dispositivi della visione artificiale. L'unificazione di molti personaggi sotto un "nome collettivo" avviene attraverso un lavoro di condensazione e spostamento identificabile con chiarezza attraverso un'analisi delle metafore (e delle figure correlate) che affollano la prosa di Brunetta. Sono queste spie linguistiche a rivelare il disegno dell'opera. Per l'autore non si tratta solo di controllare e amalgamare una quantità impressionante di fonti tra le più disparate, cosa che in buona misura gli riesce lasciando il lettore stupefatto. Si direbbe che Brunetta ambisca, non tanto a comporre una sorta di storia universale della visione, quanto a fare della visione (qualificata ripetutamente come «popolare», anche se i livelli alti e bassi sono continuamente e felicemente mescolati) il luogo privilegiato di una sorta di storia universale e, insieme, enciclopedia delle scienze. Una storia e un'enciclopedia di tipo particolare in cui, attraverso i continui sconfinamenti propri del discorso metaforico, si mescolano filologia e invenzione, archeologia e affabulazione, scienze esatte e approssimazione retorica.

Al modello teleologico, di una storia lineare e finalistica, Brunetta oppone quello di una storia ciclica, che torna perennemente su se stessa. Parlando del cinema delle origini, egli scrive: «Come in una situazione storica vichiana sembra di ritrovare nella storia del cinema che muove i primi passi situazioni note, ripetizioni cicliche di qualcosa già avvenuto, che abbiamo già avuto modo di incontrare, che è noto e al tempo stesso nuovo» (p. 475). Questa idea, esplicitata con tanta chiarezza solo alla fine, è stata in realtà costruita pagina dopo pagina da un'imponente rete di metafore in cui la storia della visione è continuamente "traslata" in altre storie: naturale, sociale, militare, religiosa, soprattutto religiosa. Vale la pena di fornire una rapida esemplificazione per evidenziare la rete di suggestioni sulle quali Brunetta intesse e ramifica il suo racconto.

Se deve illustrare e commentare fonti iconografiche che attestano l'accumulo di nuovi strumenti ottici, Brunetta si arrischia a dichiarare che forse non è esagerato vedervi una sorta di «*luogo trigonometrico* e punto di equilibrio e di coabitazione possibile tra nuovo pensiero scientifico, magia naturale e astrologia o scienze cabalistiche» (p. 176). Questa dimensione della macrostoria del pensiero e della tecnica può convivere benissimo con la microstoria individuale, ripercorsa nei suoi riti di passaggio (biologici, religiosi, sociali). Per esempio, giunto ormai in prossimità della meta finale (la luce dei Lumière) e constatato un certo grado di decadenza degli spettacoli ottici relegati a divertimenti per l'infanzia, Brunetta scrive: «Gli apparecchi di lanterna magica, i teatri ottici, i kaiserpanorama non attirano più gli sguardi di milioni di persone, anche se continuano a costituire *la fonte battesimale nei confronti dell'Iconosfera*» (p. 397). Allo stesso modo l'autore non disdegna di alludere a una sorta di mutazione biologica determinata dallo sviluppo della strumentazione

ottica quando parla di «*ocularizzazione* di tutto il corpo», pensando più a *Lamia* di Keats che alla narratologia cinematografica di Jost che ha portato in auge questo termine. A mano a mano che il discorso si avvicina al cinema, più grandioso si fa il gioco delle figure retoriche attraverso le quali si rievocano immagini di storia militare e storia religiosa e attraverso le quali si congiunge il piano fisiologico del corpo dello spettatore con una dimensione cosmica: «il cinema assumerà naturalmente il ruolo di *dux* nel vasto insieme di spettacoli popolari che si affacciano alle soglie del nuovo secolo e sarà al tempo stesso *pontifex*, traghettatore ideale e materiale della visione popolare verso sedi stabili e definitive nel cuore e nelle periferie delle città» (p. 469); «la marea delle radiazioni luminose *tracima* dallo schermo e si diffonde nella città senza incontrare resistenze» (p. 472); «nel proliferare di *fosfeni* luminosi che rischiarano artificialmente la notte, le insegne coi nomi delle sale cinematografiche brillano già come stelle fisse di grande potenza radiante [...], come *poli magnetici* per nuovi riti e *movimenti* collettivi *periodici*» (p. 473; tutti i corsivi nelle citazioni sono miei).

La grotta di Aladino

Mi sembra giustificata l'attenzione a questi aspetti retorico-stilistici per due ordini di motivi. Il primo riguarda la relazione tra questo libro e i precedenti. Mi spiego. Ne *Il viaggio dell'icononauta*, Brunetta accentua il suo gusto per la costruzione metaforica, inventando nuovi raccordi per la definizione di una sorta di rapporto organico, fisiologico si direbbe, tra spettatore e schermo, quasi una simbiosi tra immaginario visivo e corpo dello spettatore. Si tratta di un tema che già percorreva le fitte pagine de *Il buio in sala*[5], del quale il nuovo libro presenta una sorta di aggiornamento, con l'aggiunta di una serie molto bella di citazioni letterarie che non avevano trovato spazio nel precedente volume (*La grotta di Aladino*, pp. 473-485). Ma, a ben guardare, questo tema era già presente, in modo forse più sotterraneo, nelle varie redazioni della storia del cinema italiano[6]. Ed è appunto su una sorta di sistema metaforico costitutivo della scrittura di Brunetta, piuttosto che su un modello teorico sistematicamente enunciato e applicato, che si basa l'impianto espositivo di questi quattordici capitoli di una storia della visione. Mi è già capitato di notare in altra sede, a proposito di *Cent'anni di cinema italiano*, che proprio sul piano della scrittura Brunetta sviluppava una sorta di tesi di fondo che tendeva a ricondurre scelte e assetti del nostro cinema alle radici più antiche della storia patria, gettando ponti tanto suggestivi quanto arditi tra le vicende del primo secolo di cinema e i caratteri originali e le costanti antropologiche e culturali del Paese. Questa tendenza viene ribadita da *Il viaggio dell'icononauta* che, nonostante lo spostamento temporale e l'adozione di una prospettiva sovranazionale (il «mercato comune delle immagini»), privilegia, con poche eccezioni, fonti e iconografie italiane sulle quali sono basati i capitoli di maggior interesse e originalità.

Cartoncino pubblicitario, 1911

Il secondo motivo sta nella dichiarazione programmatico-metodologica che l'autore ribadisce in più occasioni e che riguarda il «rischio dell'interpretazione» con la quale egli vuole differenziarsi dai lavori puramente archivistico-documentari. In effetti, Brunetta fa ampio uso delle ricerche più aggiornate sui vari territori che, di capitolo in capitolo, egli esplora: le "vedute d'ottica" dei Remondini, portate dagli ambulanti in tutta Europa, per le quali fa ricorso alle ricerche già citate di Zotti Minici, le lanterne magiche, la "fantasmagoria" di Robertson (ricostruita attraverso i suoi stessi *Mémoires* e gli studi pregevoli che gli sono stati recentemente dedicati)[7], le esibizioni dei suoi vari seguaci e imitatori (tra i quali l'archeologo e avventuriero padovano Giovan Battista Belzoni) e i riferimenti diretti o indiretti che si trovano in Rimbaud, James, Hoffmann, Poe e Pirandello. Pur facendo largo uso di ricerche molto specifiche e settoriali, Brunetta riconduce sempre gli oggetti indagati all'ordine del proprio discorso. Ed è su questo piano che va individuato quello che egli chiama il rischio dell'interpretazione. Interpretazione che, come abbiamo visto, si regge su un fitto intreccio di relazioni metaforiche stabilite tra il piano specifico dei dispositivi di visione, i repertori iconografici, i dati documentari e una visione che aspira a essere globale e totalizzante. Nel fitto intreccio di relazioni tra l'esperienza visiva dei dispositivi ottici e un insieme di esperienze, di volta in volta, biologiche, religiose, antropologiche, ecco definirsi l'eroe eponimo di questo libro: il suo viaggio, che nominalmen-

te si arresta con l'avvento del cinema, di fatto si proietta già verso la mutazione dell'icononauta in cybernauta, quando ormai la stessa storia del cinema e i suoi punti di riferimento teorici e metodologici sembrano diventati elementi fra gli altri di una composizione in cui tradizionali oggetti, limiti e campi di competenza sembrano fondersi in un gioco vertiginoso, post-moderno si direbbe, di rimandi e equivalenze. Da questo punto di vista, bisogna ammettere che il titolo *Il viaggio dell'icononauta*, invenzione linguistica non meno che concettuale, trova una sua necessità e una sua logica nella stessa tessitura stilistica e argomentativa del libro.

Gian Piero Brunetta, *Il viaggio dell'icononauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Marsilio Editori, Venezia, 1997, pp. 518, 122 ill. b&n e col., L. 64.000.

[1] Cfr. André Gaudreault e Tom Gunning, *Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?*, in Jacques Aumont, A. Gaudreault, Michel Marie, *L'histoire du cinéma: nouvelles approches*, Publications de la Sorbonne-Colloque de Cerisy, Paris, 1989, pp. 49-63; Noël Burch, *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Pratiche, Parma, 1994.
[2] Mi limiterò a citare i principali: G.P. Brunetta, *I sentieri luminosi*, in C.A. Zotti Minici, *Le lanterne magiche*, Marsilio, Venezia, 1988; Id., *Per una carta del navigar visionario*, in C.A. Zotti Minici, *Il mondo nuovo. Le meraviglie della visione dal '700 alla nascita del cinema*, Mazzotta, Milano, 1988; Id., *L'Eldorado dei poveri: i viaggi dell'icononauta*, in C.A. Zotti Minici, *Mirabili visioni. Vedute ottiche della stamperia Remondini*, Provincia Automa di Trento, Trento 1997.
[3] Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Nathan, Paris, 1994; Id., *Trois siècles de cinéma. De la lanterne magique au Cinématographe*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1995; Donata Pesenti Compagnoni, *Verso il cinema. Macchine, spettacoli e mirabili visioni*, Utet Libreria, Torino, 1995; L. Mannoni, D. Pesenti Compagnoni, David Robinson, *Luce e movimento. Incunaboli dell'immagine animata*, Le Giornate del cinema muto, Pordenone, 1995; *La magia dell'immagine*, a cura di Paolo Bertetto, D. Pesenti Compagnoni, Electa, Milano, 1996.
[4] Cfr. Jacques Aumont, *L'œil interminable. Cinéma et peinture*, Séguier, Paris, 1989, p. 37. Su questo problema, mi permetto di rinviare anche al mio *Cinema e pittura*, Loescher, Torino, 1991, pp. 35-36.
[5] Marsilio, Venezia, 1989, II ed. 1997.
[6] G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma, 1993 (versione ampliata, in quattro volumi, della precedente edizione del 1979-82); Id., *Cent'anni di cinema italiano*, Laterza, Bari-Roma, 1995 (versione aggiornata in due volumi della precedente edizione del 1991).
[7] Cfr. É.-G. Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques, et anecdotiques du physicien aéronaute Étienne-Gaspard Robertson* (1831), Café Clima Éditeur, Langres, 1985; F. Levie, *Étienne-Gaspard Robertson. La vie d'un fantasmagore*, Le Préambule, Bruxelles, 1990; J. Prieur, *Séance de lanterne magique*, Gallimard, Paris, 1985.

Da ciò si riconosce un'arte
autenticamente realista:
essa ci obbliga a vedere
e giudicare dapprima la realtà,
e solo dopo il cinema.

Barthélemy Amengual

Altiero Scicchitano

Barthélemy Amengual: il vero nel falso

L'antologia di testi critici di Barthélemy Amengual, curata da Suzanne Liandrat-Guigues e sobriamente intitolata *Du réalisme au cinéma*, è un volume di un migliaio di pagine che abbraccia in 53 saggi la storia del cinema, da Fellini a Godard, da Marilyn Monroe al cinema porno, da *Vertigo* (*La donna che visse due volte*) a *La Jetée*. Un percorso di quasi mezzo secolo (il primo testo, *Charlot entre le type et la personne*, risale al 1953) che finisce col delineare i contorni di una vera e propria allegoria dell'onestà intellettuale.

Nato ad Algeri nel 1919, Barthélemy Amengual s'innamora della politica e del cinema, e tenta di conciliare le due passioni. Partendo dal concetto di "realismo ontologico" baziniano, vuole verificarne e rinnovarne la fondatezza attraverso un'attività tenace di critico militante marxista, ateo e materialista, come lui stesso ama definirsi. Ricerca allora caparbiamente, rabbiosamente, il "proprio" realismo nel cinema che ama. Ma alla sua domanda il cinema offre risposte ambigue, contraddittorie: il realismo univoco si sfarina nella rappresentazione delle realtà più sfaccettate, nelle quali lo stesso film si inserisce a sua volta come nuova realtà. Una realtà non sempre facile da accettare per il critico militante. Amengual, invece, la accetta, e la capisce (la condivide, forse). E prosegue, imperterrito, nella ricerca del realismo, questa chimera. La sua formazione culturale e politica avrebbe potuto condurlo a una visione non lontana da quella del realismo socialista. Ma l'ironia del destino ha voluto condannare Amengual ad amare il cinema. Condanna affrontata, come si diceva all'inizio, con un'onestà sbalorditiva: onestà verso se stesso, onestà verso il cinema. Quarantacinque anni passati a porre una domanda sbagliata per ricevere sempre risposte giuste. Il risultato di questo scontro, talvolta sofferto, talvolta cruento, sempre rinnovato, è uno scoppiettio continuo di intelligenza e di *pertinenza*, a tal punto che ci sarebbe forse da chiedersi se la domanda sia poi così sbagliata...

È lo stesso Amengual a riconoscere parzialmente, nell'intervista da lui concessa a Suzanne Liandrat-Guigues, la difficoltà di pensare il realismo in modo inequivocabile e la contraddizione profonda sulla quale tale pensiero si fonda. Altro esempio di onestà, quello di un uomo che – ormai ottantenne, dopo aver fatto di questa questione l'opera di un'intera vita – non esita ad ammettere che «definire il realismo è un compito impossibile. Anzitutto perché è sempre facile confondere realtà e verità; e inoltre perché è sempre possibile rintracciare il reale (alcuni aspetti del reale) in qualsiasi tipo di generi e di opere non-realiste» (p. 24). Da questo circolo vizioso Amengual propone di uscire grazie alla soluzione offerta da André Bazin con il suo "realismo ontologico", secondo il quale il cinema avrebbe ereditato dalla fotografia la capacità di rappresentare, anche nelle espressioni apparentemente più artificiose, una realtà indiscutibile:

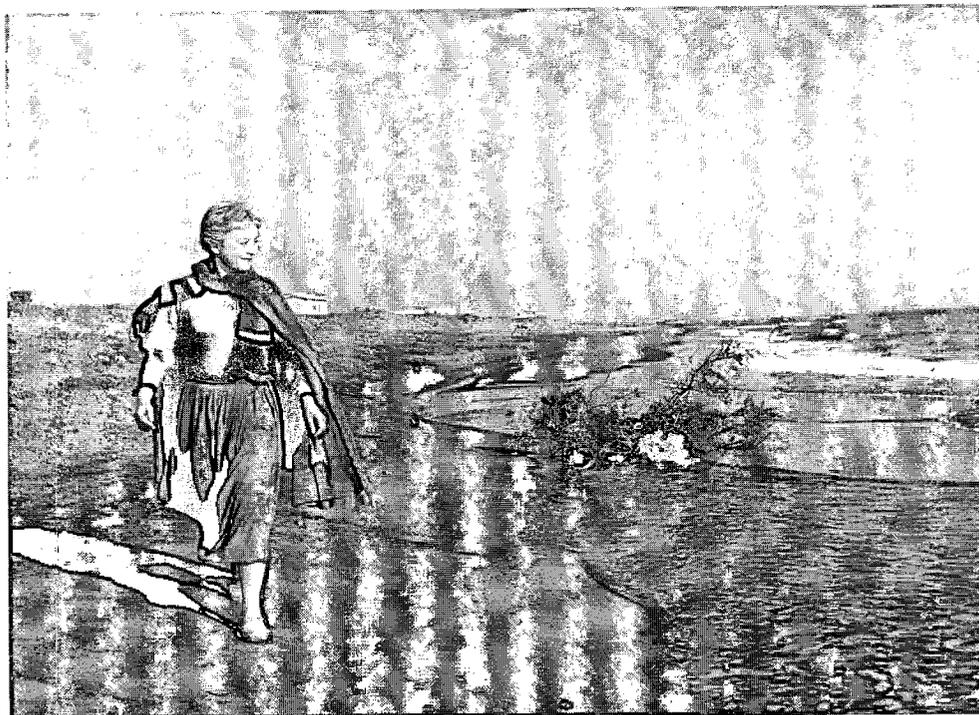
> Tutto può essere falso, lavorato, messo in scena in un'inquadratura di Garbo, Marlene o Marilyn. Ma nulla può impedire che la vera attrice, in carne e ossa, assolutamente viva, assolutamente reale, si sia trovata un certo giorno, a una certa ora, in un certo luogo, davanti a una macchina da presa e che abbia compiuto il gesto che le vediamo compiere (anche se questo gesto è un riso simulato, un singhiozzo fittizio). Quel gesto rimane fatto per l'eternità (p. 25).

Ma se ci si attiene scrupolosamente alla definizione baziniana, non si fa altro che ricadere nel dilemma posto all'inizio: infatti, se qualsiasi fotogramma è accompagnato da una garanzia di realtà, come applicare chiaramente distinzioni tra un cinema "realista" e un cinema "non-realista"? Il "realismo ontologico" di Bazin rischia allora drammaticamente di rivelarsi un realismo tautologico... Amengual non ignora il pericolo e lo affronta proponendo una distinzione il cui paradosso è stato la fonte inesauribile di tutta la sua attività critica:

> Direi che un film è realista [...] quando impone un sentimento di presenza ontologica quasi indubitabile. Che non è realista, quando si prende gioco di tale sentimento, quando lo considera come accessorio, e quando, come nel romanzo, la pittura, il teatro, si soddisfa di una partita a due, di un "fare finta" che l'opera propone allo spettatore: io ti porto un'immagine della realtà e tu, almeno per un momento, fingi di credere che stai vedendo la realtà in immagine.
> [...] Il realismo, in un certo senso, è il *trompe-l'œil.* Nasconde il proprio gioco (minimo) per avvicinarsi meglio alla verità. Il non-realismo disvela invece il proprio gioco (massimo), collocandosi nel fittizio, l'improbabile, l'impossibile, il poco verosimile. Quindi, il paradosso del realismo è di essere più illusionista del non-realismo (p. 26).

I migliori saggi raccolti in *Du réalisme au cinéma* sono quelli dove l'aporia del realismo si traduce in tale paradosso, nella ricerca del vero nel falso. Certo, l'autore

rivendica orgogliosamente nell'intervista la sua appartenenza al «materialismo sia storico che dialettico» (p. 26). E, come per Bazin, appare evidente l'influenza, nella formazione intellettuale di Amengual, del cinema neorealista italiano (al quale è dedicato il primo saggio dell'antologia *D'une résistance l'autre: notes sur la genèse du style néoréaliste italien*). Non a caso, è in quanto ramificazione di tale poetica che viene considerata la prima parte dell'opera di Federico Fellini, regista prediletto da Amengual e oggetto di tre saggi acutissimi, scritti rispettivamente nel 1963, nel 1981 e nel 1987, che coprono l'intera carriera del regista. Fino a *8½*, secondo il critico, l'opera di Fellini avrebbe seguito un itinerario che ha condotto progressivamente il regista dallo spettacolo allo spettacolare. La prima parte della sua filmografia, segnata dal neorealismo, spinge Fellini a rappresentare le varie forme dello spettacolo come altrettanti elementi di una realtà ancora sottoposta a giudizio morale, a *scelta*:

> La sua opera unisce allo spettacolare – che, dopotutto, non è altro che un modo del reale di offrirsi a noi – lo spettacolo propriamente detto, questo reale la cui finalità consiste nell'essere guardato (*Itinéraire de Fellini: du spectacle au spectaculaire*, p. 379).

Giulietta Masina durante la lavorazione de La strada *di Federico Fellini*

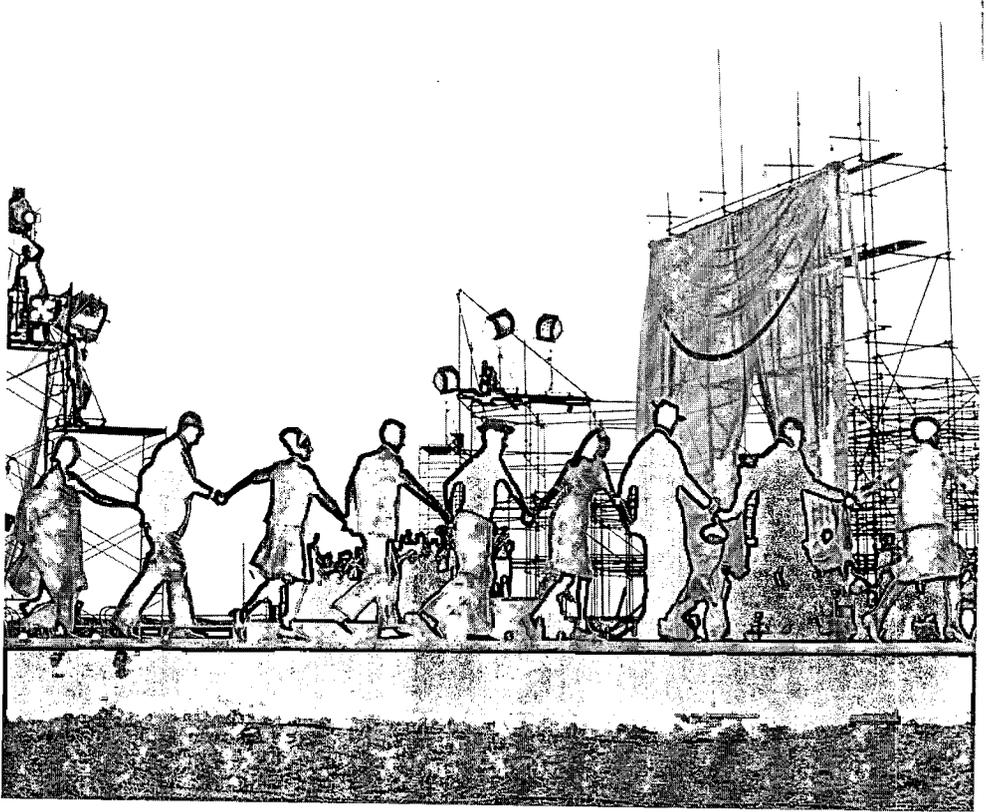
A partire dalla sarabanda finale di *8½* (e Amengual coglie i primi sintomi di tale metamorfosi ne *Le tentazioni del dottor Antonio* e la sua conferma definitiva in *Giulietta degli spiriti*), Fellini scioglie il nodo estetico e morale accettando decisamente e per sempre la spettacolarità:

> Letteralmente assediato, malato di dilemmi, Guido-Fellini riceve da ogni parte l'intimazione di scegliere. La soluzione del film è nota: Fellini non sceglie. Incorona se stesso come "genio", e cioè, secondo Baudelaire, sacralizza nell'uomo che è diventato la persistenza regale del bambino che è stato (*Fin d'itinéraire: du "côté de chez Lumière" au "côté de Méliès"*, p. 415).

A rigor di logica, il momento in cui Fellini rinuncia alla scelta dovrebbe corrispondere al momento in cui Amengual abbandona l'autore al suo destino. Ma fortunatamente le cose andranno diversamente, forse perché la logica non può determinare sempre il gusto, o forse perché Amengual obbedisce a una logica più segreta, a lui stesso sconosciuta. Ed è davvero squisito vedere il critico successivamente resistere e cedere, proprio come il regista e il dottor Antonio, alla "tentazione" di abbandono offerta dalle forme opulente di Anitona... Sarà allora – malgrado tutti gli sforzi razionali – l'amore mai negato per Fellini che lo spinge a scrivere parole che in altre sedi meno allegre sarebbero state considerate una bestemmia, un'eresia? Che lo spinge a scrivere già nel 1963 – come se presagisse che la griglia ideologica avrebbe potuto impedirgli di assecondare la propria passione – questa frase che condanna con brutale ironia le affermazioni perentorie dell'intervista con la Liandrat-Guigues: «Le vie del realismo sono raramente diritte. Il realismo, nell'arte, sorge seguendo percorsi paradossali che si è ben lungi dall'aver esplicitati quando li si battezza come "dialettici"» (*Itinéraire de Fellini...*, p. 394).

In Amengual, quindi, la questione del realismo verrà ricercata nelle singole opere tenendo conto delle specificità di ciascun autore e non applicata violentemente dall'esterno. Questo connubio di rigore e duttilità (una buona definizione dell'intelligenza, tutto sommato) trova il punto di rottura estremo quando l'oggetto considerato sfugge quasi completamente all'approccio "realista" e richiede altri strumenti di comprensione e di analisi. Il critico non vuole liberarsi dalla sua investigazione prediletta, ma è troppo intelligente per non ascoltare ciò che il film sta dicendo.

Così avviene per l'opera di Godard, che Amengual, sempre nell'intervista, dichiara di non amare più dall'epoca di *Tout va bien* (*Crepa padrone, tutto va bene*, 1972). Ma già nel 1967, con il lunghissimo saggio intitolato *Jean-Luc Godard et la remise en cause de notre civilisation de l'image* e dedicato a *Une Femme est une femme* (*La donna è donna*), *Les Carabiniers* e *Pierrot le fou* (*Il bandito delle ore 11*), è possibile intravedere un fastidio malcelato. Ponendo il linguaggio cinematografico al centro delle proprie preoccupazioni, Godard dovrebbe sfuggire alla riflessione di

Marilyn Monroe in una foto pubblicitaria per How to Marry a Millionaire *di Jean Negulesco*

8½ di Federico Fellini

Amengual. Ma questi non molla la preda e cerca di ritrovare il realismo, facendo leva proprio su quel linguaggio così violentemente auto-referenziale. E lo ritrova: non il "proprio" realismo, ma quello di Godard. Il risultato paradossale è un saggio di sessanta pagine fittissime che ai nostri occhi rappresenta ancora oggi ciò che di meglio è stato scritto sul regista di *À bout de souffle* (*Fino all'ultimo respiro*). (Potrebbe sembrare inutile e infantile premettere che a noi Godard piace. Ma vale la pena aggiungere che ci piace molto di più e con più ragioni dopo aver letto e condiviso l'articolo di Amengual. Ergo: Godard deve piacere anche ad Amengual. Suo malgrado).

Per il critico militante, questo deve essere stato lo sforzo più coraggioso (e più straziante): nell'impossibilità di ignorare la lezione del "realismo ontologico", confrontarsi con l'ipotesi del *vuoto* e trovarsi costretto ad accettarla come parte integrante (ed essenziale) della realtà. Così gli insegna *Une Femme est une femme*:

> Godard scopre un realismo a ritroso, distaccato dall'apparenza concreta. Al realismo del pieno, in cui l'immagine coincide fino all'identità con la realtà rappresentata, il suo procedimento artistico aggiunge un realismo del vuoto, quello di cui abbiamo esperienza quando il reale ci sfugge, in tutto o in parte (pp. 562-563).

Ed è proprio grazie a questa "scoperta" che il momento citazionistico, dalla riflessione sapiente sui generi cinematografici fino allo sberleffo ammiccante, trova nelle pagine di Amengual una giustificazione che non dovrebbe più permettere a nessuno (e neppure allo stesso Amengual, il cui giudizio sprezzante e sbrigativo espresso nell'intervista sorprende davvero) di vedere in Godard un regista unicamente formalista. Parlando della rete soffocante di citazioni di ogni sorta che avvolge e paralizza l'universo dei personaggi di *Pierrot le fou*, il critico si trova di fronte alla rivelazione di una realtà al contempo intangibile e agghiacciante (agghiacciante proprio perché intangibile):

> [Le citazioni] non offrono solo l'espressione, più ricca, più giusta, già data da qualche Maestro; esse offrono la relazione di, e la riflessione su, qualcosa di già vissuto nel momento in cui i personaggi lo riattualizzano. La reminiscenza platonica trova in Godard un sostituto che non potrebbe essere più realista (e perfettamente in linea con un mondo condizionato in cui tutto non può essere altro che reminiscenze, ripetizioni). Pierrot può cercare finché vuole l'atto unico, l'originalità, la libertà singolare: l'auto gettata nel mare, il suicidio alla dinamite, è sempre un "alla maniera di" (se non di qualcuno, alla maniera di un genere: surrealismo, dada, fumetto) (p. 596).

L'approccio critico di Amengual è straordinariamente classico: l'esigenza di chiarezza va sempre di pari passo con un'argomentazione estremamente serrata, caratteristica di una certa cultura francese che evita sempre il giudizio impressionistico, il volo pindarico, la distrazione dello sguardo, sempre maniacalmente puntato sull'oggetto di riflessione. Come accade spesso in Roland Barthes, egli è riuscito a elevare il pensiero accademico, spesso rassicurante e polveroso, al sentimento della tragedia. Perché quando, nell'incalzare argomentativo della *dissertation* (esercizio scolastico di retorica cartesiana sul quale è fondato l'insegnamento francese fin dal liceo), scopre quello che potrebbe celarsi dietro la «musica d'immagini» (p. 564) di Godard, il rigore universitario lo obbliga a riportarlo fedelmente sulla pagina. E così, tornando al problema delle citazioni, Amengual non può far altro che concludere:

> Ma, meglio ancora, tutto si svolge come se Godard non riuscisse, al pari dei suoi eroi – ed è lì che il suo film diventa importante – a riconoscere la semplice, liscia verità del mondo, *la realtà* "tout court", attraverso lo spesso mantello di miti, di poesia, di arte, di cultura, dai più nobili ai più volgari, dai più ricchi ai più degenerati.

Shakespeare e Racine, e Rimbaud e Aragon e Queneau, «France Dimanche» e «Marie Claire» celebrano l'amore, e l'amore è *questo*, magnificano il mondo, e il mondo è *questo*. Schiacciati d'altronde dalla nausea, i suoi eroi più lucidi (Pierrot, Camille, Nana, Michel Poiccard) preferiscono *partire* (p. 603).

Amengual scrive "partire" in corsivo, cortese dissimulazione tipografica, per dire "morire". Ed è proprio la questione della morte – intesa nel cinema come "realismo del vuoto" e nella vita come suicidio, a essere il tema centrale di uno dei saggi più belli dell'antologia, *37-22-35 ou l'impossible nombre d'or*, pubblicato nel 1975 e dedicato a Marilyn Monroe (i numeri del titolo si riferiscono alle misure dell'attrice in pollici).

Il critico militante deve averla proprio amata, Marilyn. Per il «numero d'oro» delle sue misure giunoniche, indubbiamente (e già Michel Ciment, nel recente dizionario sulla *Critique de cinéma en France* accennava affettuosamente all'amore di Amengual «per le forme e non solo cinematografiche»; d'altronde abbiamo già visto la difficoltà, descritta con auto-ironia dal marxista mediterraneo, di resistere alla "proposta indecente" di Anita Ekberg, secondo la quale, come tutti sappiamo, bere più latte fa bene, a tutte le età). Ma non tanto per la promessa di lussuria insita in quelle magiche cifre, quanto per l'impossibilità di mantenerla fino in fondo. Barthélemy Amengual e Marilyn Monroe, ovvero quando la dialettica incontra l'ossimoro. E così, rifacendosi all'analisi di Ettore Capriolo (*Marilyn Monroe, diva*, in *Film 1963* a cura di Vittorio Spinazzola, Feltrinelli, Milano, 1963), scrive:

> Marilyn è una pin-up fatta star (fatta deve essere inteso come lo intende un cristiano quando afferma di Cristo che è Dio fatto uomo), un principio divenuto persona vivente, in altri termini una mosca bianca, una chimera, un liocorno *veridici*, lo sconvolgente scandalo di un'astrazione concreta, di un'assenza presente, di un irreale reale (p. 795).

Secondo Amengual, la disperata condizione di *spostata* di Marilyn – star in un mondo che viene dopo la fine del cinema classico, pin-up colta alla fine dal folle desiderio di elevarsi alla condizione rispettabile di attrice, icona di un'epoca che non ha più bisogno di icone (quantomeno di quel tipo di icone) ma che si ostina a negarle l'accesso alla realtà fisica – trova nel suo "impossibile" corpo il punto di convergenza di tutte le contraddizioni:

> Né sì, né no, – un vuoto pieno. [...] Marilyn, contrariamente alle sue colleghe, alle sue "rivali", rimaste nella linea diretta della scultura classica – trionfo del volume – trasportava al cinema la conquista essenziale della scultura moderna: la presa di possesso del vuoto. Apre lo spazio più che occuparlo, aspirandoci verso di essa, e non già sorgendo di fronte a noi. Essa modella una plastica incavata (p. 796).

E lo studio di Rudolf Arnheim sui "buchi" delle statue di Henry Moore offre ad Amengual un'intuizione folgorante: «Come le statue di Moore, Marilyn sapeva catturare porzioni di vuoto e integrarle» (p. 796).

La fine tragica di Marilyn esce allora dalle pagine di cronaca e dall'aneddotica psicologica per inserirsi inesorabilmente nella storia del cinema, nelle «forme non solo cinematografiche» della storia del cinema. E Amengual sa bene che la Storia uccide.

> C'è lei e ci siamo noi. All'epoca defunta del regno della star, ci sarebbe stata solo lei; tanto peggio per noi. Oggi, l'Altro non è che un altro me stesso; tanto peggio per lui (p. 797).

Ma cosa ha fatto l'impossibile numero d'oro nella mente (e nei sensi) razionale e fiduciosa del realista materialista? Nient'altro che questo, appunto: insinuare l'impossibile in una visione che consente l'accesso solo a ciò che è reale, possibile.

> Al di là di una seduzione diretta e gentilmente aggressiva, Marilyn sapeva risvegliare in noi il gusto impuro di una "voluttà della compassione". Ossessionata dalla propria bastardaggine, essa faceva di noi dei bastardi, figli abbandonati del sogno, esiliati tra il vero e il falso (p. 800).

Esiliati, o ancora "spostati", *misfits*. Attraverso lo specchio del cinema, Amengual ha voluto guardare il volto della realtà. La realtà non si è fatta pregare più di tanto e glielo ha mostrato. Era quello della Gorgone.

Barthélemy Amengual, *Du réalisme au cinéma*, anthologie établie par Suzanne Liandrat-Guigues, Éditions Nathan, Paris, 1997, pp. 1008, 169 FF.

b&n

Scuola Nazionale di Cinema

L. 20.000